This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

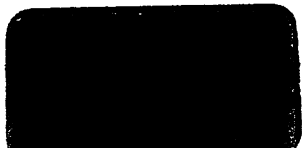
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

LIBRARIES
33 08251675 2



NAFD
Roetsch

Abhandlungen

zur

Philosophie der Kunst.

[illegible]

Vierte Abtheilung.

I. Romeo und Julia,

II. Der Kaufmann von Venedig,

mit besonderer Beziehung auf die Kunst der dramatischen Darstellung entwickelt.

Von

Dr. Heinrich Theodor Rötscher,

Professor am Königlichen Gymnasium zu Bromberg.

Berlin, 1842.

Verlag von W. Thome.

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
ASTOR, LENOX
TILDEN FOUNDATION

Vorwort.

Der Verfasser übergiebt dem Publikum hiermit die vierte Abtheilung seiner Abhandlungen zur Philosophie der Kunst, in welcher derselbe zwei von denjenigen Kunstwerken zum Gegenstande seiner Entwicklung gemacht hat, welche, wie wenige, auch in die Masse eingedrungen sind und sich die weitgreifendste Popularität errungen haben. Sie vom Standpunkt der gegenwärtigen Wissenschaft aus durch den Gedanken wiederzuerzeugen und zum freien Eigenthum des Selbstbewußtseins zu machen, die ewig junge Begeisterung für sie auch in ihrem tiefsten Grunde zu begreifen, die That des schaffenden Genius, als eine Offenbarung jener schöpferischen Vernunft zu entwickeln, welche sich ihren schönen Leib mit Freiheit und Nothwendigkeit zugleich erbaut, und diesem völlig durchgeistigten Baue nachzugehn, dies ist der Zweck gegenwärtiger Arbeit. In der Abhandlung über das Verhältniß der Philosophie der Kunst und der Kritik zum einzelnen Kunstwerk, mit welcher der Verfasser die Reihe derartiger Arbeiten eröffnete, zeigte derselbe, wie die Kritik, je nach dem Werthe und der Bedeutung des Kunstwerks, auf welches sie sich richtet, sich von der auflösenden

BUP. EXCH., NATIONAL INDUSTRIAL CONFERENCE BOARD OCT - 5 1927

zur rechtfertigenden Thätigkeit erhebe. Diese letztere Stellung nimmt sie, den großen, weltgeschichtlichen Kunstwerken gegenüber, ein, in denen sie die Energie der göttlichen Vernunft in der Kraft ihrer Gestaltung dem Bewußtsein zu vindiciren strebt. Aber das philosophische Denken verhält sich zu diesen höchsten Schöpfungen des Genius deshalb nicht in knechtischer Unterwürfigkeit, denn es geht, weil es von Hause aus offen und unumwunden bekennen darf, in ihnen Geist von seinem Geiste, Fleisch von seinem Fleische zu begrüßen, weil es sich hier völlig in seiner Heimath findet, durchaus nicht darauf aus, nur rechtfertigen zu wollen. Das Denken will daher hier in seinem Verhalten zu dem ihm gegebenen Objekte, und wäre es das Kunstwerk aller Kunstwerke, gar nicht den Schein erwecken, als ob es von ihm erst seine Bestätigung empfange. Darum darf aber das Denken, der Kunst gegenüber, auch nicht eifersüchtig auf seine Freiheit sein, und seine Unabhängigkeit nur durch die Auflösung des gegebenen Objekts bewähren wollen; denn man muthet ihm hier nicht zu, sich für unmündig zu erklären. Ja, der philosophische Denker kann hier sogar, ohne Gefahr der Profanation, erklären, daß, ob sich gleich in jedem großen, ewigen Kunstwerke die göttliche Vernunft in ihrer ganzen Intensität offenbare, sie sich dennoch nicht in einem einzigen Exemplare erschöpfe, sondern sich in jedem nur eine eigenthümliche, konkrete Gestalt gebe, über welche sie, vermöge ihrer unendlichen Freiheit, stets übergreife, um sich in immer neue Kunstschöpfungen hineinzugebären. So erscheint das rechtfertigende Denken, auch wenn es der Weisheit des Künstlers bis in das Detail der Gestaltung nachgeht, auf diesem Gebiete immer als das freie, welches sich seiner That sogar rühmen,

und sich als ebenbürtig mit seinem ächt menschlichen Objekte auch gefahrlos bekennen darf.

In der Art, wie früher in des Verfassers erster Abtheilung, Shakespeare's König Lear, als Bewährung der philosophischen Behandlung des Kunstwerks entwickelt wurde, erscheinen jetzt Romeo und Julia und der Kaufmann von Venedig; nur daß der Verfasser noch mehr in die Geheimnisse der Komposition und in die Besonderheit der Gestaltung einzudringen bemüht gewesen ist. Sah damals die wissenschaftliche Kritik in dieser Methode eine die Kunstphilosophie befruchtende Thätigkeit, so wird sie vielleicht der gegenwärtigen Arbeit das Zeugniß eines Fortschritts und namentlich einer noch größeren Herrschaft des Gedankens über die gestaltende Thätigkeit des Künstlers nicht versagen.

Bei unserm Zweck, die Kunstwerke aus ihnen selbst, ihrem Gehalte, wie ihrer Komposition nach, organisch zu entwickeln, lag es natürlich fern, auf die Quellen zurückzugehn, aus denen Shakespeare schöpfte, und den Inhalt der Novellen und Erzählungen, welche den Shakespearschen Dramen zum Grunde liegen, zu berücksichtigen. Abgesehn davon, daß uns diese Quellen durch mancherlei Forschungen in neuerer Zeit aufgeschlossen worden, und hier im Grund wenig Schätze mehr zu heben sind, so hat, für das Verständniß des Kunstwerks selbst, diese Seite nur einen sehr untergeordneten Werth. Denn, streng genommen, haben die Sagen und Novellen, welche Shakespeare zu seinen dramatischen Dichtungen verwendete, nur die Bedeutung für seinen schaffenden Genius eine Anregung gewesen zu sein. In der Behandlung derselben ist der Dichter so völlig frei und selbstständig, daß die Beibehaltung,

wie die Verwerfung einzelner Züge der ursprünglichen Erzählung, ein gleich beredtes Zeugniß für seine dichterische Anschauung geben, welche ihren Stoff niemals äußerlich aufnimmt, sondern ihn immer aus sich selbst, durch die ihn treibende Idee, schöpferisch gestaltet. Der ächt dramatische Dichter ist daher in Beziehung auf den Stoff, welchen er vorgefunden und benutzt hat, nicht um ein Haar breit weniger schöpferisch, als auf denjenigen Stoff, welchen er ganz aus seiner freien Phantasie genommen hat. Denn in beiden Fällen treibt ihn ja immer nur ein und dieselbe, den Stoff beseelende und verklärende Thätigkeit.

Da die beiden Werke, als aus einem Guß geformte Thaten des Dichters anschaulich gemacht werden sollten, so ist der geschlossene Gang unserer Entwicklung sehr selten durch einen verweilenden Hinblick auf die Auffassungen Anderer unterbrochen worden. So wenig es mir einfallen kann, das, was ein Dichter und Kenner Shakespeare's, wie L. Tieck, in zerstreuten Bemerkungen ausgesprochen hat, und was in früherer Zeit A. W. v. Schlegel, von seinem Standpunkte aus, für das Verständniß von Romeo und Julia gethan hat, nicht nach seinem vollen Werthe zu würdigen, so bereitwillig ich auch das von Ulrici für die gesammte Auffassung Shakespeare's Geleistete anerkenne und dies auch schon früher an einem andern Orte zu begründen versucht habe *), so sinnig und dichterisch sich auch Mrs. Jameson in der Anschauung der weiblichen Charaktere Shakespeare's oft zeigt: so würde es doch nur

*) Vergleiche meine Beurtheilung des Ulricischen Werks in den Jahrbüchern für wissenschaftliche Kritik, Januar 1840, worin ich auch bereits in Betreff Romeos und Juliens meine abweichende Anschauung ausgesprochen habe.

störend und selbst pedantisch gewesen sein, wenn ich jede Zustimmung oder Abweichung von der Auffassung Anderer einzeln hätte registriren wollen. Begreift die Arbeit des Verfassers wirklich vom Höhepunkt des wissenschaftlichen Bewußtseins aus das Kunstwerk in seiner Durchdringung von Inhalt und Form, so enthält sie zugleich auch den Maaßstab für die Wahrheit und die Bedeutung abweichender Auffassungen.

Die gegenwärtige Abhandlung hat aber gegen die früheren in dieses Gebiet einschlagenden Arbeiten des Verfassers noch eine Erweiterung erfahren, nämlich, die besondere Beziehung zur Kunst der dramatischen Darstellung. Der Verfasser hat jüngst den ersten Versuch gewagt, die Schauspielkunst der wissenschaftlichen Erkenntniß zu vindiciren. Dieses Streben, den Organismus dieser größtentheils nur wie ein wilder Aufschößling betrachteten Kunst auseinander zu legen, hat sowohl von Seiten der Wissenschaft, als auch derjenigen darstellenden Künstler, welche die rohe Willkühr, der ihre Kunst, wie keine andere in der Ausübung Preis gegeben ist, schmerzlich empfinden, die freundlichste Begrüßung erfahren. Aber dies Bewußtsein muß aufhören ein nur theoretisches zu bleiben, es soll in Fleisch und Blut übergehn und umgestaltend auf den Zustand der Kunst wirken. Dies ist nur möglich, wenn sich, je länger, je mehr das Bedürfniß einer systematischen Bildung der Mitglieder der Schauspielkunst, als eine absolute Forderung mit gebieterischer Nothwendigkeit geltend macht, wenn dies Bewußtsein auch diejenigen ergreift, deren Wink und Wort neubelebend einschreiten und für die gesammte Bildung der Nation segensreich wirken könnte.

Der Verfasser hat daher in der Durchführung der Charaktere der beiden großen Kunstwerke nachzuweisen und evident zu machen gestrebt, welch' ein Verein von Naturbegabung und Bildung, welch' ein Takt und dichterischer Sinn, welch' eine Selbstbeschränkung und Hingebung zu derjenigen Versinnlichung der großen Kunstwerke gehört, welche mit dem Werke auf gleicher Höhe stehn, und der gegenwärtigen Bildung mit ihrem entwickelten Bewußtsein entsprechen soll. Diese beiden Kunstwerke sind daher nur als Repräsentanten für die ganze Gattung derjenigen dramatischen Schöpfungen gewählt worden, welche eine Welt der freien Geistigkeit, eine Fülle des individuellsten und gehaltreichsten Lebens, kurz die Wahrheit in Gestalt der Schönheit versinnlichen.

Indem gegenwärtige Arbeit die Tiefe des Gedankens, die Weisheit der Komposition, die durchschauende Kraft, die sittliche Welt gleichsam durchsichtig vor uns hinzustellen, ins Bewußtsein zu fassen trachtet, soll sie zugleich zu einem Spiegel werden, worin der jetzige Zustand der dramatischen Darstellung in der Gesammtheit ihrer Erscheinung sich beschaue, um des ungeheuren Widerspruchs der Wirklichkeit mit den Forderungen der Idee mit Schmerz inne zu werden. Wir sprechen nicht von einzelnen Talenten, von der Energie des Geistes, mit welcher hier und da der eine oder der andere Charakter ins Leben gerufen wird, wir haben die Totalität der Darstellenden vor Augen. Auf ihre Erhebung ist es abgesehn. Das Kunstwerk kann erst dann als ein schönes Erzeugniß der höchsten menschlichen Geisteskraft auf uns einwirken, wenn wir es als ein *Ganzes* empfinden. Die schwerste und geistigste Kunst, das Drama, fordert dies am meisten. Was kann es hier nun Verletzen-

deres geben, als wenn der Zuschauer aus seiner vollen dichterischen Illusion durch die Töne einer rohen Natürlichkeit, oder einer gespreizten Unnatur herausgerissen wird, wenn er aus den Organen, durch welche die idealen Gestalten des Dichters zu uns sprechen sollen, nur die Geistesträgheit eines sein Pensum handwerksmäßig aufsagenden Geschöpfes heraushört, das der blinde Zufall der Kunst zugeworfen hat, die sich seiner rohen Betastung vergeblich zu erwehren strebt.

Gründlich wird diesem trostlosen Zustande freilich erst dann abgeholfen werden können, wenn der *Staat selbst diese Kunst erst dadurch mündig spricht, daß er ihre Bildung nicht mehr der bloßen Willkühr überläßt*, sondern ihre Mitglieder durch zweckmäßig eingerichtete Institute mit einem wohlerworbenen Maaß allgemeiner und technischer Bildung ausstattet. Nur dadurch kann diese Kunst in die Reihe der übrigen Künste als ebenbürtig eintreten. Auf diesem Wege allein vermag, bei allem Unterschiede der Begabung und des Talents, eine nachhaltige, gemeinsame Grundlage gewonnen zu werden, durch welche sich die darstellenden Künstler, als eine geistige, durch ihre künstlerische Bildung mit einander verbundene Körperschaft fühlen, welche sich, beim Anblick der unerläßlich herben und dornigen Arbeit, denen sich die andern Künstler alle unterwerfen müssen, nicht mehr erröthend als eine auf gut Glück zusammengewürfelte Masse zu betrachten hat.

Wenn wir sonst unter der Emancipation eines Standes die Befreiung desselben von denjenigen Fesseln verstehn, welche das gereifte Bewußtsein des Geistes als seiner unwürdig erkennt, so ist umgekehrt eine Emancipation des

Schauspielerstandes in die Zucht einer geordneten Bildung und eines systematischen Unterrichts zu setzen. Dadurch allein vermag diese Kunst zur Erfüllung der Mission zu reifen, die höchsten Geistesschätze der Völker würdig zu verwalten, und zum volltönenden Organe eines künftigen nationalen Dramas zu werden, welches sich aus dem Schooße der Nation hervorbringen und die tiefsten Interessen derselben zu einer Welt freien Denkens und Wollens vor uns ausbreiten soll. Wenn der Staat selbst durch die Gründung solcher, der Vorbereitung für andere Künste analogen Institute seinen Willen ausspricht, die Ausübung dieser Kunst der rohen Willkühr zu entreißen, wenn er sie dadurch indirekt vor der Ueberzahl frecher Eindringlinge schützt, dann wird er durch einen so gebildeten Verein edler Kräfte und die Erstarkung des künstlerischen Bewußtseins dem Volke einen unversiegbaren Quell der Bildung und der erhebendsten Genüsse öffnen. Denn die geistigste der Künste vom Geiste wiedergeboren, und zu einer klaren und schönen Versinnlichung erschöpfend ausgestaltet, bringt eine Befreiung von der gemeinen Wirklichkeit hervor, mit welcher sich nichts Anderes vergleichen läßt.

So lange nun aber eine solche vom Staate selbst ausgehende Umgestaltung der Schauspielkunst noch ein frommer Wunsch bleibt, ist es wenigstens eine heilige Pflicht der Leiter der Bühne, durch die Aufbietung aller Kräfte und die gewissenhafteste Sorgfalt in der Darstellung jener großen Kunstwerke, welche der Dichter, als Organ der Menschheit, für die Menschheit geschaffen hat, sich selber, das Publikum und die Darsteller zu ehren. Ihre Sache ist es, durch Einsicht, wie durch sittlichen Ernst, der alle Kräfte zu dem einen Zwecke, ein Ganzes hervorzubringen, ver-

einigt, ſich als die ihrer Aufgabe bewußten Männer, als die geiſtige Einheit ihres vielköpfigen Inſtituts zu beweiſen. Wie viel Schwierigkeiten auch die Selbſtſucht in den mannigfaltigſten Formen, einer vollen Hingebung an die Sache und dem Streben, das Ganze des Kunſtwerks im Geiſte wieder erſtehn zu laſſen, immer bereiten mag, man darf zur Stärke der Vernunft doch ſo viel Zutrauen haben, daß es ihr auch hier gelingen werde, den Willen zu brechen, der nur ſich will, die rohe Anmaßung zu vernichten, welche die Kunſt nur auf die Befriedigung der erbärmlichen Perſönlichkeit bezieht, und ſich endlich einen Kern zu ſammeln, der, von ſittlichem Ernſte und von Kunſtbegeiſterung getragen, auch nothwendig eine umbildende Kraft ausüben wird. Wenn aber freilich die Leiter von Bühnen, welche durch materielle Mittel, wie wenige begünſtigt, durch ein theilnehmendes und intelligentes Publikum unterſtützt werden, auf welche die Augen ſo vieler kleineren Inſtitute, als auf Vorbilder gerichtet ſind, wenn dieſe ſich nur des traurigen Vorzugs rühmen können, durch Mangel an Ernſt, durch Frivolität in der Behandlung der größten Kunſtwerke ſelbſt den Leichtſinn der meiſten Mitglieder der Bühne hinter ſich zurückgelaſſen zu haben, wenn dieſe ſich nicht ſcheuen, Werke, wie z. B. die beiden von uns entwickelten Dramen, nicht ſelten plötzlich als Lückenbüßer eintreten zu laſſen, und ſie dabei in dem lüderlichſten Aufzuge dem Publikum vorzuführen, und ſo alle Ehrfurcht vor dieſen höchſten Schöpfungen mit Füßen zu treten, wenn man nicht ſelten den kläglichſten Rückſichten das Intereſſe der Kunſt geopfert ſieht, wenn ſelbſt der ſchon vielfach ſtörende Beamtentroß der Bühnen mit täppiſchen Händen in die Lebensfragen der Kunſt einzugreifen wagen darf; dann iſt es freilich kein Wunder, wenn endlich ein Zuſtand innerer Auflö-

ſung eintritt. Man treffe nur die Willkühr, die Selbſtſucht, die brutale Anmaßung, in welcher Geſtalt ſie auch auftreten, unnachſichtlich, aber man offenbare darin, daß man ſich von dem Geiſte getragen, daß man ſich der Nation verantwortlich fühlt, für die Art, wie man mit ihren Schätzen umgeht, daß man ſich alſo innerlich ſelbſt von denjenigen Elementen freigemacht hat, die man zerſtören will, und die Entmuthigung über den troſtloſen Zuſtand der Bühne, welche die beſten Kräfte aufzureiben droht, wird wieder in Zuverſicht übergehn. Wer die Verhältniſſe kennt, wird anerkennen, daß wir den Zuſtand nicht zu düſter gemalt haben. Wir wiſſen nur, was Noth iſt und glauben uns auf dieſem Gebiete das Recht erworben zu haben, die zerſtreuten Züge zu einem Bilde zu verſchmelzen, auf daß ſich die Gegenwart der deutſchen Bühne in ihm erkenne und beſchämt, aber entſchloſſen zurücktrete, das zu werden, was ſie zu werden vermag.

Inhalt.

Romeo und Julia.

Seite

I. Die Entwicklung der Idee des Kunſtwerks 3
II. Die Kompoſition des Kunſtwerks 17
III. Die dramatiſche Entfaltung des Kunſtwerks 43
IV. Die Charaktere in beſonderer Beziehung zur Kunſt der dramatiſchen Darſtellung 59

Der Kaufmann von Venedig.

I. Die Entwicklung der Idee des Kunſtwerks 101
II. Die Kompoſition des Kunſtwerks 113
III. Die dramatiſche Entfaltung des Kunſtwerks 135
IV. Die Charaktere in beſonderer Beziehung zur Kunſt der dramatiſchen Darſtellung 147

Romeo und Julia.

I.

Die Entwicklung der Idee des Kunstwerks.

Es ist heute zu Tage allgemein anerkannt, daß der ganze Inhalt unserer Tragödie ganz und gar der modernen Welt angehört, daß sie eins von denjenigen Kunstwerken ist, dessen Pathos von dem Kreise der antiken Weltanschauung ausgeschlossen ist. Das allgemein Menschliche des Inhalts, die Tiefe der Leidenschaft, welche über alle Besonderheiten der Volksindividualitäten und der Zeitalter der modernen Welt übergreift, die einfache Größe des ganzen Baues haben diesem Werke eine Popularität erworben, wie wenig anderen Kunstwerken. Zunächst ist es uns bei diesem, wie bei jedem Kunstwerke, um die Auffassung der Idee und ihrer Momente zu thun. Daraus wird sich die Art der Gestaltung und der ganzen Komposition als eine aus der Idee erwachsende schöne Organisation ergeben. Denn ein Kunstwerk ist in sich um so vollendeter, je mehr sich die ursprüngliche Conception desselben, wenn man sie von ihrer lebensvollen Gestaltung für einen Augenblick ablöst, auf einfache aus der Natur des Grundgedankens mit Nothwendigkeit folgende Begriffsbestimmungen zurückführen läßt. Den Künstler aber macht freilich erst die Kraft, die abstrakten Grundzüge so in volles sinnliches Leben zu verwandeln, daß sie sich uns gar nicht mehr in der Gestalt des Gedankens darbieten, sondern durch den Bau des Ganzen verhüllt werden. Der Denker aber beweist sich dem Künstler um so wahlverwandter, je mehr es ihm gelingt, bis an

die letzten springenden Punkte, gleichsam, um mit einem Ausdruck der Stoischen Philosophie zu reden, bis zu den saamenartigen Begriffen vorzudringen, und aus ihnen die Schöpfung des Künstlers zu begreifen. Der Philosoph ist nur dann farblos und pedantisch, wenn er den Reichthum des vollen Lebens, also der Gestaltung, nicht in das einfache Geflecht des Gedankens aufzunehmen vermag, sondern außerhalb für sich bestehn läßt, und wenn er auch da noch Nothwendigkeit herausbringen will, wo sich nur eine individuelle Gestaltungsform ankündigt, welche sich also auch der Begriffsbestimmung entzieht. Nur sehe man solche Züge nicht als die eigentlich geheimnißvolle Tiefe an, welche, weil sie nicht mehr in das Gedankengeflecht hineingezogen werden können, den philosophischen Begriff zum Bekenntniß seiner Ohnmacht nöthigten. Der Kunstphilosoph muß nur ein Bewußtsein haben über die Gränze des Reiches der innern aus dem Leben der Idee folgenden Nothwendigkeit und der nur individuellen Form, durch welche sich das Werk zugleich als das Produkt einer besonderen, nicht in die Allgemeinheit des Begriffs ganz aufgehenden Organisation ankündigt. So wenig der Kunstphilosoph in solchen individuellen Zügen noch Nothwendigkeit zu finden beflissen sein darf, weil er dabei Gefahr läuft, seine Thätigkeit verdächtig zu machen, eben so wenig darf er solche Züge grade als den eigentlichen Schwerpunkt, als das Siegel der schöpferischen Persönlichkeit betrachten. Je weniger sich in einem Kunstwerke von reicher Gestaltung zufällige Züge finden, welche aus der nur individuellen Anschauungsweise des Dichters stammen, je mehr also der Gedanke im Besondern noch das Allgemeine nachzuweisen vermögen wird, desto vollendeter ist das Werk, weil es in seiner individuellen Organisation zugleich den Gattungscharakter um so reiner und durchsichtiger zur Erscheinung bringt.

Will man mit einem einzigen Wort den Inhalt Romeos und Juliens bezeichnen, so scheint der Ausdruck: es ist die Tragödie der Liebe der schlagendste, weil in ihm alle die Vorstellungen eingehüllt sind, welche das Werk selbst dichterisch entfaltet. Die

Tragödie der Liebe hat diese Leidenschaft zu ihrem absoluten Pathos, von ihr aus empfängt also alles Andere Gestalt und Farbe. Recht verstanden sind aber in diesen Ausdruck auch schon das Recht der Leidenschaft, wie ihre Schuld, Triumph und Untergang, Seligkeit und Schmerz zugleich mit eingeschlossen. Als Tragödie der Liebe hat das Werk die Leidenschaft der Liebe zu ihrem Pathos, d. h. die Liebe in ihrer vollen rücksichtslosen, alle andern Seiten des Lebens ausschließenden Gewalt. Sie ist nicht eine Empfindung, neben welcher noch andere gleichgültig bestehn, sondern die eine Alles beherrschende, durch welche alle andere Lebensäußerungen erst ihre Bedeutung empfangen.

Es ist eine schon oft gemachte Bemerkung, daß das Pathos der Liebe durchaus der modernen Welt angehört, mithin auch seine dichterische Darstellung nur in ihr hat erhalten können. Dies beruht aber auf den tiefsten Lebenselementen der modernen Weltanschauung. In der antiken Welt ist das Individuum nur nach seinem Gattungscharakter aufgefaßt, d. h. es ist der Repräsentant der allgemeinen substanziellen Mächte, der Familie und des Staats. Es vertritt diese und hat darin seine höchste Ehre und Befriedigung, es steht und fällt mit ihnen, und geht durch ihre Verletzung zu Grunde. Die erhabensten Schöpfungen der griechischen Tragödie stellen uns dies in ewiger, unvergänglicher Schönheit dar. Das Hervortreten aber der individuellen Leidenschaft, einer Vertiefung des Individuums in seine subjektive Empfindung, erscheint den Alten selbst schon wie ein Abfall von der Würde der Kunst, wie eine Entweihung der sittlichen Mächte, als des einzig wahren Gegenstandes der Tragödie. Daher der Spott des Aristophanes gegen Euripides, mit dem dieser Abfall von der Darstellung der substanziellen Interessen, so zu sagen, das Hervordrängen des individuellen Pathos beginnt *). In der modernen Welt kommt aber das In-

*) Diesen Gesichtspunkt habe ich in: Aristophanes und sein Zeitalter Seite 222 u. f. f. ausführlicher entwickelt.

dividuum, als solches, zu seinem Rechte; es hat aufgehört nur als Träger der allgemeinen Mächte angesehn zu werden. Damit ist es eine Welt für sich geworden, welche die Sonne seines Lebens in seinem innersten Empfinden hat. Der reichste Ausdruck aber dieses subjektiven Lebens, worin der Mensch sich aus sich selbst seine Seligkeit und seine Qualen schafft, und die Region der berechtigten individuellen Lebendigkeit ist die Liebe. Denn in ihr will sich der Mensch nicht nur nach seinen allgemeinen Richtungen hin, als Glied irgend eines sittlichen Ganzen, befriedigen und anerkannt wissen, sondern auch seine individuelle Persönlichkeit, der ganze Umfang seines Daseins soll ihm durch ein wahlverwandtes Wesen verstanden und gleichsam zu einer Welt ergänzt werden. Weil die moderne Weltanschauung auch das Subjekt in seiner Unendlichkeit, mithin in seiner absoluten Berechtigung anerkannt hat, darum kann sie es auch in der Poesie zum Ausdruck dieser subjektiven Befriedigung und des innerlichsten Lebens bringen, dessen Offenbarung die romantische Liebe ist. In ihr macht daher der Mensch mit der Forderung Ernst, nicht nur nach der Seite seiner Allgemeinheit, nach den mannigfaltigen Bezügen, in welche er zu den Mächten des sittlichen Lebens, wie zu Kunst und Wissenschaft gesetzt ist, anerkannt, sondern auch in seiner besondern individuellen Persönlichkeit von einem wahlverwandten Wesen ergriffen und ergänzt zu werden. In der romantischen Liebe kommt es daher zu jener zauberisch und geheimnißvoll wirkenden Durchdringung des allgemeinsten und individuellsten Lebens, zur höchsten Energie der subjektiven Empfindung. Hier erklärt der individuelle Mensch sich durch den individuellen Menschen befriedigt und zu einer Welt zusammengeschlossen, hier erst gilt auch diese letzte Zuspitzung des Geistes zur individuellen Persönlichkeit als berechtigt. Die romantische Liebe bestätigt und heiligt also gleichsam jenes Band, welches das allgemeine sittliche und geistige Leben an eine bestimmte Individualität knüpft, mit der es so völlig verwachsen ist, daß das Erstere nur in dieser bestimmten Gestalt und Physiognomie zur Existenz kommt.

Auf dieser Anschauung beruht der Zauber unserer Tragödie nach der Seite hin, daß sie uns die volle Gewalt jener romantischen Liebe erschließt, durch welche sich zwei wahlverwandte Individualitäten auf den ersten Blick als für einander bestimmt erkennen und sich für die Ewigkeit festhalten. Die That des Dichters ist es, uns durch die ganze Organisation dieser Individualitäten die Gewißheit zu geben, daß dieser erste entscheidende Moment, in welchem sich den beiden Liebenden sogleich das ganze Geheimniß ihrer wahlverwandten Persönlichkeit enthüllt, denselben ihre innerste Berechtigung für einander zu leben und zu sterben zeigt.

Diese romantische Innerlichkeit, welche nur das Zeugniß des Herzens anerkennt und unbekümmert um die ganze Welt sich allein auf das Recht der Wahlverwandtschaft beruft, kommt aber mit der Wirklichkeit in Conflikt, welche ihr gleichfalls als eine Macht gegenübertritt. Die über alle Verhältnisse sich kühn hinwegsetzende romantische Liebe muß daher in der Härte der Verhältnisse der Wirklichkeit auch ihren natürlichen Feind haben, der seine rauhe, unbeugsame Strenge sogleich herauskehrt, sobald man sich über ihn hinwegsetzen will. In der ganzen mit absoluter Rücksichtslosigkeit auftretenden romantischen Liebe liegt mithin selbst schon der Kampf mit der Härte der Wirklichkeit eingeschlossen; der Conflikt kommt nicht etwa zufällig an sie heran. Er ist aber auch zugleich dichterisch nothwendig. Die romantische Liebe muß sich in der Fülle ihrer Kraft bewähren, wenn sie wirklich das Zeugniß für die Wahlverwandtschaft der Persönlichkeiten geben soll. Nur dadurch gewinnt sie erst ihre volle Wahrheit, indem sie sich im Kampfe mit der Wirklichkeit in ungebrochener Innigkeit erhält und in dem Conflikte selbst wächst. Wer sich ganz in dem Andern gefunden, und seine Welt nur in ihm sieht, der kann auch ohne den Andern nicht leben. Die Kraft, den Tod zu umfassen, weil das ganze Leben ohne die ergänzende Persönlichkeit werthlos erscheint, ist daher die höchste, aber auch nothwendige Spitze, bis zu welcher die romantische Liebe sich im Conflikt mit der Wirklichkeit fortbewegt. Der

freiwillige Tod ist nur die Bewährung der unendlichen Liebe, welche Ernst mit ihrer rücksichtslosen Gewalt macht und sich den Fesseln der Wirklichkeit entwindet, sobald diese unbarmherzig das Band der Liebenden zersprengt hat. Der Tod ist daher nur der Triumpf der aller äußern Mächte spottenden Macht des Herzens, der Sieg der Energie einer Liebe, der das Leben nur insofern gilt, als es ihr Raum giebt, sich in ihm zu gestalten. Der Tod der beiden Liebenden, nicht durch eine äußere Gewalt, sondern durch den freiesten Entschluß herbeigeführt, enthüllt uns nach dieser Seite hin die siegende Idee der romantischen Liebe, welche den Muth hat, jede andere Macht dagegen als ohnmächtig und nichtig zu erklären.

Im Tode Romeos und Juliens bewährt sich also nur das unveräußerliche Recht dieser Individuen, die absolute Wahlverwandtschaft ihrer Persönlichkeiten gegen alle Angriffe siegreich zu behaupten. Darin grade liegt das Göttliche ihrer Leidenschaft, welche der Tod heiligt, weil sie die Fesseln der Erde abzustreifen vermocht haben, um die Idee rein zu bewahren.

Es ist aber die Natur jeder Idee, welche rücksichtslos auftritt, mit derjenigen in Conflikt zu kommen, welche durch die erstere verletzt wird. Darauf beruht alle tragische Collision in der Geschichte, wie in der Poesie. Insofern überhaupt eine Idee ausschließend ist, und jede Idee ist dies, sobald sie mit der vollen Energie auftritt, muß sie sich verletzend gegen diejenigen Kreise kehren, welche gleichfalls durch die ausschließende Gewalt, mit der auch sie sich ihrerseits geltend machen wollen, die Existenz der ersteren gefährden. Damit ist überhaupt der tragische Gegensatz gegeben und die Nothwendigkeit des Untergangs der tragischen Individualitäten. Das durch den Conflikt mit einer gleichfalls berechtigten Macht eingeschränkte Pathos bricht mit erhöhter Gewalt hervor und kehrt sich gegen die Beschränkung, der es unterworfen werden soll. Der Held aber ist derjenige, welchen das Pathos einer Idee ausschließlich beherrscht, und der dasselbe auch durch den Tod zu besiegeln vermag. Der Tod des Helden giebt daher das doppelte

Zeugniß, sowohl von der vollen, den Helden ganz sättigenden Kraft seines Pathos, welches sein individuelles Dasein verzehrt, als auch von der Einseitigkeit desselben, indem es nur sich kennt und anerkennt, und daher auch jede andere Richtung des Lebens, welche ebenfalls ein Recht auf die Existenz hat, von sich weist. Die Einseitigkeit und Ausschließlichkeit sind daher untrennbar von jedem ächt tragischen Pathos und damit die Wurzel unserer Theilnahme für den Helden, der daran zugleich zu Grunde geht.

Wie individualisiren sich nun diese allgemeinen Gedanken in Romeo und Julia? Der Wahlverwandtschaft der Persönlichkeiten, welche nur das Recht der subjektiven Empfindung anerkennt, steht das Recht der Familie gegenüber, und näher der Wille der Eltern, selbst für das Wohl der Kinder Sorge zu tragen, und durch seine Zustimmung erst die Wahl des Kindes zu heiligen. Dieses Recht erscheint in seiner Einseitigkeit als der ausschließliche Wille der Eltern, der nur sich als die berechtigte Macht anerkennt und der freien Empfindung, der subjektiven Befriedigung des Kindes keine Stimme dabei einräumt. Ein so ausschließlicher Wille aber, so sehr er auch durch seine Wahl seine Sorge für das Wohl des Kindes an den Tag legt, so sehr er dabei auch die allgemeinen Bedingungen für das Glück menschlicher Verbindung zu Rathe zieht, verletzt, auch wenn er fern von allen selbstsüchtigen und niedrigen Rücksichten auftritt, doch das heilige Recht der freien Innerlichkeit, der Zustimmung der Individuen, welche vor Allem sich selbst in dieser Wahl befriedigt und in ihrer Empfindung respektirt wissen wollen. So treten die beiden Seiten, das Recht der Eltern, den Ausgangspunkt für die Ehe der Kinder zu bilden und das Recht der freien Empfindung, durch sie allein geleitet, auch im Widerspruch mit den Eltern, eine sittliche Verbindung einzugehen, mit einander in einen unversöhnlichen Kampf, in welchem beide Seiten zu ihrem Rechte, wie zu Falle kommen müssen, in welchem sich mithin die Dialektik dieses Widerspruchs entwickeln und die Wahrheit beider Seiten bewähren muß.

Es liegt aber in der Natur der Sache, daß dies Recht der Eltern ein um so höheres ist, je mehr das Kind durch Alter und Geschlecht der Familiensubstanz angehört, daß mithin der Conflikt um so härter ist, je selbstständiger sich das Recht der Innerlichkeit und des Herzens gegen den elterlichen Willen geltend macht, und je mehr sich das Individuum dadurch von der Substanz der Familie ablöst, der es angehört. Denn dadurch tritt erst das Recht und Unrecht beider Seiten in sein volles Licht. Dies ist die tragische Kollision unsers Werks, durch welche allein die Bedeutung des Untergangs der Liebenden begriffen wird und nicht als eine nur unbarmherzige Vernichtung dieser herrlichen Blüthen durch den Sturm des Lebens erscheint. Romeo und Julia brechen mit jeder Macht, welche ihre Liebe und ihre Verwirklichung hemmen will, sie erkennen also durchaus nur dies einzige Pathos als ihr absolutes Recht an. Dadurch sind sie heroische Naturen, und in ihrem Untergange tragisch, weil in ihnen der unendliche Werth einer ächten sich nur auf das Recht der freien Innerlichkeit berufenden Liebe triumphirt. Aber ihr Untergang ist zugleich auch der Sieg des Rechts der Familie, repräsentirt durch den Willen der Eltern, welcher in der heimlichen Verbindung und in der völligen Emancipation der Tochter von dem Willen der Eltern verletzt wird und daher wieder zurückschlägt gegen diejenigen, welche diese Macht als etwas Unerhebliches angesehen haben. Romeo und Julia fallen also nicht durch eine rohe Gewalt des Geschicks, sondern bekennen indirekt auch die Bedeutung derjenigen sittlichen Gewalt, welche sich in dem Untergange der Liebenden erhebt. Weil aber diese sittliche Macht als eine rücksichtslose Gewalt auftritt, so ist sie tyrannisch und verletzt das unveräußerliche Recht der freien Entscheidung, welche allein die Verbindung mit einer wahlverwandten Individualität als eine sittliche und ächt menschliche anerkennt. Darum schlägt auch dies einseitig verfolgte Recht der Eltern wieder zurück gegen dieselben, indem sie an dem Verlust des Theuersten ergriffen werden, indem die Macht der leidenschaftlichen Liebe ihnen

diejenigen entreißt, welche sich durch den Tod jeder andern Gewalt entziehn. Sie erfahren also in dem Siege, den das Pathos der Liebe feiert, die Einseitigkeit ihres rücksichtslos verfolgten Rechts. So erscheint zugleich jede der aus dem tragischen Conflikte hervorgegangenen Gegensätze in seiner positiven und negativen Bedeutung und das Resultat ist die Auflösung der Einseitigkeiten, deren jede für sich das ganze Recht zu sein behauptete.

Aber der Untergang der beiden Liebenden hat noch eine andere Seite, wodurch derselbe tragisch wirkt und uns zugleich über den Kreis der Familie hinaus auf einen größern Schauplatz versetzt. Die absolute Gewalt der Liebe bewährt sich darin, daß sie jede Gewalt aufhebt, welche sie einzuschränken versucht. Eine Macht aber zeigt sich um so intensiver, unter je ungünstigeren und feindseligeren Elementen sie sich entwickelt. Wenn die Liebe aufsproßt inmitten eines glühenden Hasses, der alle Glieder der Familie ergriffen hat, so beweist sie schon dadurch eine Kraft, daß sie sich den Kreisen entwindet, in welchen alle Glieder des Hauses mit dem Gift des Hasses erfüllt und, gleichsam von der Geburt an, von einem Grimm genährt sind, der sie taub und unzugänglich macht gegen die Stimme der Liebe. Durchbricht diese dennoch die Schranke des Hasses, so beweist sie sich dadurch schon als die göttliche Flamme, welche die irdische Leidenschaft des Hasses zu zerschmelzen vermag. Das Werden einer solchen Leidenschaft ist aber schon von einem tragischen Eindruck begleitet, weil sie sich sogleich als ein Ton aus einer Welt ankündigt, welchem nur der grellste Mißton antwortet. Dadurch ist schon das Erscheinen Romeos und Juliens im Moment ihrer Liebe tragisch. Die tragische Kollision ist nur die Frucht, welche sich aus dem Keime der Verhältnisse entwickelt, in welche die Liebenden gebannt sind. Ihre Leidenschaft erscheint daher, vom ersten Momente an, von jenem giftigen Hauche angeweht, der uns die Liebenden als dem Tode Geweihte ahnen läßt. Dem Kreise des unversöhnlichen, tiefgewurzelten Hasses der Geschlechter anzugehören, bildet gleichsam die Ate der beiden Liebenden, ihre

tragiſche Grundlage, auf der ſich nun die ganze Schuld, wie durch eine Naturnothwendigkeit, wenn gleich in der Geſtalt der freien That, entwickelt. So ſehn wir in die durch ihr Pathos modernſte Tragödie die Wahrheit der antiken Ate in ihrer erſchütternden Bedeutung aufgenommen.

Der Haß der beiden Geſchlechter, aus deſſen Mitte die innigſte Liebe emporwächſt, eine zarte Blume zwiſchen zwei Abgründen, hebt uns aber zugleich in die höhere Region eines politiſchen Schauplatzes. Der Boden dieſes Kampfs der Geſchlechter iſt eine italieniſche Stadt, welche, als ein geſchloſſenes Gemeinweſen, zugleich einen Staat bildet, in welchem dieſer Haß der Capulets und Montagues nicht nur den Charakter einer Privatfeindſchaft zweier Häuſer, ſondern den eines politiſchen Gegenſatzes hat, in den die ganze Stadt zugleich mitgeſpalten iſt. So rückt uns der Dichter das Bild ſogleich aus dem engen Rahmen einer ſpießbürgerlichen Feindſchaft in den großartigen Rahmen eines politiſchen Kampfes und macht ſo das Ganze zu einem Abbild weltgeſchichtlicher Zuſtände und Gegenſätze. Alſo gewinnen wir in dem Haß der beiden Geſchlechter das Bild eines tiefzerriſſenen Gemeinweſens, das ſich bis in die unterſten Kreiſe der Geſellſchaft in Grimm verzehrt, der jedes Gedeihen des öffentlichen Wohles unmöglich macht. Dieſer Haß laſtet aber, als eine verſchuldete Krankheit des Staatslebens, auf den beiden Geſchlechtern, welche durch Macht und Anſehn den Mittelpunkt des Gemeinweſens bilden und die geſammte Bürgerſchaft mit in den Kreis ihres glühenden Haſſes hineinziehen. Ja, das Gift deſſelben hat bereits ſo tief gefreſſen, daß wir die Ueberzeugung gewinnen, auch die herbſte Strenge werde es nicht bewältigen und einen Zuſtand der Geſundheit und friſchen Lebens nicht zurückzuführen vermögen. Dieſe Gewißheit giebt uns der Dichter in dem vergeblichen Ankämpfen des Staatsoberhauptes, in welchem ſich die Einheit des Gemeinweſens als eine durchaus ohnmächtige und kraftlos gewordene verkörpert. Die Mahnung, wie die Strafe, Verbannung und Tod ſind ſtumpfe Waffen gegen den Haß der Geſchlechter, ſie drin-

gen nicht bis in den innersten Sitz der Krankheit ein. Die Einheit und Gesundheit des Gemeinwesens kann sich nur aus ihm selbst, durch eine Umkehr der Gesinnung, welche also frei von innen heraus den Haß von sich aussondert, wiederherstellen. Nur der Sieg der Liebe über den Haß kann uns eine Bürgschaft für die wirkliche Regeneration des öffentlichen Lebens geben. Diese Umkehr der Gesinnung aber geschieht durch das Opfer des Hasses, durch den Untergang der theuersten Leben der beiden Geschlechter, deren Existenz der höchste Stolz derselben war. So wirkt die Macht der Liebe, welche Romeo und Julia durch ihren Tod besiegeln, über das Grab hinaus zugleich als Sühne für den Haß der Geschlechter und beweist sich dadurch als die unwiderstehliche, einzig triumphirende Gewalt des Gemüths. Wie der Untergang der Liebenden einerseits ihre Schuld, das Recht der Familie verletzt zu haben, enthüllte, andererseits das Recht der freien Wahl bestätigte, so trifft er zugleich die einander hassenden Geschlechter, welche das öffentliche Leben zerstören, und offenbart für dieselben die Unbeugsamkeit ihres Hasses, als eine Schuld, durch welche die theuersten Leben der beiden Familien fallen. An dem Bewußtsein aber, daß diese jugendlich schönen und hoffnungsvollen Gestalten durch den wuchernden Haß hinweggemäht worden sind, entzündet sich die Versöhnung der Häupter der beiden Geschlechter, welche, aus dem freien Entschlusse stammend, auch Dauer verheißt. Der Untergang der Individuen wird also, und darin liegt die tiefste Versöhnung des tragischen Konfliktes, zur Geburtsstätte des öffentlichen Wohls, zur Wiedergeburt des politischen Lebens. Damit erhält der Tod der Individuen aber die erhabene Bedeutung eines Opfers für ein sittliches Ganze und der Eindruck, welchen dieser Ausgang hinterläßt, ist ein weltgeschichtlicher.

Es kann zunächst auffallen, daß der Dichter uns den Kampf der beiden Häuser vorführt, ohne doch einen bestimmten Inhalt ihres Gegensatzes zum Grunde ihrer Feindschaft zu machen. Indem

wir uns auf dem Boden italienischer Republiken befinden, könnten wir in diesem Kampfe der Capulets und Montagues etwa den durch fast alle oberitalienischen Städte sich hindurchziehenden Gegensatz der Ghibellinen und der Welfen erblicken, aber der Dichter hat seiner Seits nichts gethan, um die Anschauung eines bestimmten Gegensatzes, als Quelle dieses Kampfes, in uns hervorzurufen. Wir sehn vielmehr nur einen fortwuchernden Haß der beiden Häuser, dessen Anfang für uns eben so verborgen ist, als sein Ende unabsehbar scheint. Auf den ersten Blick könnte es als ein wesentlicher Vorzug unseres Werkes betrachtet werden, wenn der Dichter dem Haß der beiden Geschlechter einen konkreten, sei es politischen oder religiösen Inhalt geliehen und uns so auch durch die Bestimmtheit des Gegensatzes für diesen Kampf interessirt hätte. Wir zweifeln nicht, daß die meisten Dichter diesen übrigens sehr nahe liegenden Zug sich nicht hätten entgehen lassen, bekennen aber bei einem Dichter ersten Ranges, wie Shakespeare, dessen künstlerische Weisheit eine bis in das geringste Detail dringende ist, bei einem unserer Reflexion sich auf den ersten Blick darbietenden Mangel allemal zunächst mißtrauisch gegen uns selbst zu sein und an der Wahrheit unsers Urtheils zu zweifeln. Hier, wie in so vielen Fällen, reformirt eine gründliche Einsicht in den Organismus des Kunstwerks einen Einwand, den nur der vorlaute Verstand gemacht hat. Was demselben als ein Mangel erschien, ergiebt sich meist als eine wirkliche Schönheit. Wir werden fast bei jedem Werke unsers Dichters Gelegenheit haben, die Vernunft des Genies über die äußerliche Reflexion triumphiren zu sehn.

Für die Einheit der Idee unsers Werks war es nämlich offenbar wesentlich, den Kampf der Geschlechter nicht als einen Kampf substanzieller Interessen darzustellen. Ein solcher Gegensatz nimmt für sich das volle Interesse des Anschauenden in Anspruch und läßt nicht Raum, uns an ein anderes Pathos mit ganzer Seele hinzugeben. Hier aber, wo die Macht der romantischen Liebe, in der

ganzen Entwickelung ihrer Leidenschaft, zum Mittelpunkt gemacht worden ist, kann uns der Dichter nicht zugleich durch den Inhalt des Kampfes der Familien fesseln und dem Hasse der Geschlechter, aus welchem sich so einzige Liebe gebiert, ein substanzielles Pathos geben. Dies würde durch das Gewicht seines Inhalts das Interesse an den Liebenden erdrücken, wenigstens dasselbe durchaus nicht zu seinem vollen Rechte kommen lassen. Der konkrete Gegensatz, wie etwa der von Staat und Kirche, oder in anderer Beziehung, republikanischer Institutionen und der kaiserlichen Gewalt, ein solcher Gegensatz würde uns selbst zwingen, Parthei zu ergreifen und den Triumph derjenigen Macht zu fordern, welche das Recht des Geistes für sich hat. Die Auflösung könnte nicht, wie in unserm Werke, mit dem Bekenntniß der gleichen Schuld der beiden Geschlechter enden, welche auf gleiche Weise durch den Verlust des ihnen Theuersten ergriffen, zur Einkehr in sich und zum Bewußtsein der Unseligkeit ihres Hasses genöthigt werden. Hierin aber wirkt grade das Pathos der Liebe in dem Untergange der Liebenden segensreich fort, daß es selbst den tiefen Haß besiegt, der bis jetzt jedem Versuche, ihn zu tilgen, getrotzt hatte.

Indem also der Dichter dem Hasse der Geschlechter keinen bestimmten politischen oder religiösen Inhalt lieh, erhält er die Einheit der Idee und des Interesses; nur so war eine Tragödie der Liebe in ihrem ganzen Umfange möglich. Indem er aber dennoch die Leidenschaft der beiden Häuser weit über eine bloße Privatfeindschaft hinausrückte und ihr den Charakter eines in das ganze Gemeinwesen eingreifenden und dasselbe zerrüttenden Zwiespalts gab, so erhebt er dadurch unsern Blick zur Anschauung des politischen Theaters, auf welchem die Gegensätze der mächtigen Geschlechter alle Kreise des Lebens bewegen. Die Physiognomie der ganzen Tragödie ist dadurch specifisch unterschieden von der Darstellung eines Privathasses, welchem das Spießbürgerliche niemals hätte abgestreift werden können. So allein sühnen die Untergehenden das von ihnen

verletzte Recht der Familie, und bringen zugleich das höchste Resultat hervor, welches überhaupt aus dem Tode des Einzelnen geboren werden kann, die Heilung des zerrütteten Gemeinwesens, und eröffnen, weil die Versöhnung aus der Tiefe des Schmerzes hervorbricht, die Aussicht auf eine dauernde Gesundheit des Staats, während die romantische Liebe noch im Tode der wahlverwandten Gestalten als die unbesiegbare Macht triumphirt.

II.

Die Kompoſition des Kunſtwerks.

Die Kompoſition eines großen Kunſtwerks entwickeln, heißt: das, was der Künſtler durch die intellektuelle Anſchauung aus ſeiner Genialität hervorgebracht hat, als in ſich vernünftig organiſirt nachweiſen, mithin der oft unbewußt wirkenden und ſchaffenden Macht der göttlichen Vernunft im dichtenden Genius nachgehn und ſie allſeitig ins Bewußtſein faſſen. Das Denken verhält ſich daher dem großen Kunſtwerke gegenüber, wie zur Natur, deren ewige Geſetze es begreift und durch die Erkenntniß des Naturprozeſſes die Natur noch einmal ſchafft. Wer recht über das Kunſtwerk philoſophirt, ſchafft daſſelbe noch einmal, indem er es aus demjenigen Prozeß, in welchem ſich das bewußte und bewußtloſe Schaffen auf geheimnißvolle Weiſe durchdringen, in die Sphäre des bewußten Gedankens überſetzt.

In der Tragödie der Liebe treten nothwendigerweiſe die beiden Liebenden, als die Träger der Idee, in den Vordergrund. Durch die Organiſation dieſer beiden Individualitäten empfangen wir die Gewißheit, daß hier zwei hochbegabte Geſtalten für einander geſchaffen ſind, und zum vollen Ausdruck ihres Weſens einander bedürfen. Die Entwickelung der Tragödie erhebt dieſe Gewißheit nur zur Wahrheit. In ihnen verkörpert ſich gleichſam das Genie der Liebe in ſeiner ganzen Allgewalt, jene Dispoſition des Gemüths ganz in ein wahlverwandtes Weſen aufgehen zu können und darin

die höchste Befriedigung des ganzen Daseins zu finden. Von diesem einzigen Punkte aus enthüllt sich ihnen das ganze Universum, ja diese eine Empfindung ist die Pulsader ihres ganzen Daseins. Von hier aus empfängt daher jede Lebensregung einen erhöhten Schwung, denn Alles schaut die Seele nur in Beziehung auf diese einzige Leidenschaft an, in welche alle Thätigkeit ununterbrochen zurückströmt, um sich daraus von neuem wieder in die mannigfaltigen Strömungen des Lebens zu ergießen. Für diese Leidenschaft stehn gleichsam alle Kräfte des Geistes und des Gemüths in Blüthe, und wie bei der That des ächten Genius zugleich alle Seiten des menschlichen Geistes in Wechselwirkung wach sind, nur jedesmal in der Art ihres Erscheinens bedingt durch die Sphäre, in der sie thätig wirken, so steuern auch zu dieser höchsten Offenbarung der Liebe Romeos und Juliens alle Elemente des Geistes ihre Gaben bei und dienen zur Verherrlichung dieser einzigen Empfindung. Diesen Gedanken in Romeo und Julia für alle Zeiten mit einer so siegreichen Gewalt versinnlicht zu haben, daß hier ein für allemal der Zauber romantischer Liebe entfaltet worden ist, dies ist eine That des Genius, welche sich dem Höchsten, was dem Geiste der Menschheit jemals entsprungen ist, kühn an die Seite stellen darf. In diesem Sinne hat Lessing recht, wenn er Romeo und Julia dasjenige Werk nennt, welches die Liebe selbst geformt hat. Diese Verkörperung der romantischen Liebe in der ganzen Fülle ihrer Entfaltung ist aber zugleich eine eben so nothwendige That des Geistes, als die romantische Liebe selbst eine nothwendige Lebensäußerung der sich entwickelnden Menschheit. Shakespeare ist nur das Organ, durch welches in den Gestalten Romeos und Juliens diese Lebensoffenbarung für alle Zeiten eben so verkörpert worden ist, wie etwa das Wesen der idealen Menschheit im heroischen Zeitalter in den homerischen Helden.

Diese Macht der Liebe muß aber, wenn sie anders ihre überirdische Abstammung beweisen will, als eine die ganze Persönlichkeit plötzlich ergreifende und durchdringende Gewalt auftreten,

denn nur so erscheint sie als die ihres Rechts und ihrer Wahrheit schlechthin und unmittelbar gewisse, deren Blicke sich der tiefste Grund der Individualität aufgeschlossen hat, welche also recht eigentlich die Breite einer zeitlichen Entwicklung in einen Moment aufgehoben und concentrirt hat. Darin aber liegt ihre Poesie, daß sie, des Gesetzes der prosaischen Welt spottend, welche in dem allmäligen Wachsen einer gegenseitigen Neigung erst die Berechtigung und Gewähr für die Wahrheit derselben findet, mit der Gewalt augenblicklicher Entscheidung auch die siegreiche Gewißheit absoluter Wahlverwandtschaft der Persönlichkeiten enthält. Dieser Gedanke wird nun in den beiden Liebenden auf verschiedene Weise individualisirt. Julia erscheint zuerst als das kindlich unbefangene, der Mutter Willen noch, als ihr alleiniges Gesetz verehrende Mädchen, das plötzlich, von der Gewalt der Leidenschaft ergriffen, weit über sich selbst hinausgehoben wird, denn sie bringt den ganzen, bis dahin verschlossenen Reichthum ihres Geistes und Gemüths mit zauberischer Schnellkraft an das Licht. Der Strahl der Liebe zeitigt diese Knospe, und drängt Blüthe und Frucht fast in eins zusammen. So wächst Julia schnell zur Heldin bis zur heroischen Todesverachtung.

Während die Größe der Leidenschaft und das Zeugniß ihrer unmittelbaren, revolutionären Gewalt in Julien, als ein plötzliches Erwachen aller Kräfte der Seele, als ein Flammen der ganzen, bis dahin tief verschlossenen Gluth, erscheint, welche das unbefangene, unselbstständige Mädchen zu einem geistig starken und kühnen Weibe läutert, so erhält dieselbe in Romeo eine Modification, welche zu den kühnsten Zügen gehört, die nur ein seiner selbst absolut sicherer Dichtergenius zu benutzen sich getrauen darf. Wir sehn in Romeo überhaupt eine edle, glühende Jünglingsnatur, aber mit dem ganzen Ungestüm eines leidenschaftlichen Naturells. Diese Naturseite ist aber gerade der Boden, auf welchem die großartige Leidenschaft wächst und gedeiht, in der sich der eigentliche Kern seines Wesens offenbart. In Romeo tritt die Leidenschaft der Liebe in

der Gestalt auf, daß er in ihr erst die rechte Bahn seines Lebens findet. Der Dichter will ihn uns daher als eine Natur darstellen, welche erst ihre ganze Kraft, die volle Befriedigung des Daseins in der Hingebung an ein wahlverwandtes Wesen gewinnt. Dazu dient das Verhältniß zur Rosalinde als wesentliche und nothwendige Folie. Es erscheint uns gleichsam als eine Vorschule der ächten Leidenschaft, als ein erster, aber mißlungener Versuch, die Bahn seines Lebens zu finden, in dem sich aber doch schon das Ferment zeigt, aus dem sich später die volle Gestalt einer großartigen Leidenschaft entbindet. Wie im Leben nicht selten große, von einem einzigen Pathos getragene Naturen zuerst in eine Bahn abirren, in der sie sich unbefriedigt finden, und, von einem dunkeln Triebe umhergeworfen, sich ungesättigt fühlen, mithin auch lebensunmuthig, düster, ja selbst ermattet erscheinen, ehe ihr Genius sie auf die ihrem Wesen zusagende volle Bahn treibt, so erscheint uns Romeo, das Genie der Liebe, in seiner Beziehung zur Rosalinde, so zu sagen, noch in seinem ersten Entwickelungsstadium, in dem sich nur die allgemeine Disposition seines Gemüths, das Ferment seines Wesens ankündigt, ohne daß er sich schon auf dem vollen Strome seines Lebens befindet und sich heimisch darin fühlt. Daher macht ihn sein Verhältniß zu Rosalinde träumerisch, in sich gekehrt, es entfremdet ihn dem Leben. Wir sehn nur einen lebensmatten Jüngling vor uns, der seine Stimmung nur in künstlichen und darum frostigen Antithesen ausspricht. Weil sein Verhältniß zu Rosalinden auf einem Wahne und einer Selbsttäuschung beruht, nur das sehnsuchtsvolle, aber unerfüllte Verlangen einer glühenden Jünglingsnatur nach einem wahlverwandten Wesen kund thut, dem er die volle Energie seines Gemüths, den ganzen Umfang seiner Kräfte weihen möchte, so muß dasselbe den Charakter einer düstern, verzehrenden Leidenschaft an sich tragen. Dies ist die absolute Bedeutung dieses Verhältnisses, das, bei jeder andern Auffassung, das ganze Werk verkehrt, während es sich, so aufgefaßt, als ein tiefer Zug im Gemälde dieser großartigen Leidenschaft zeigt. Die Wir-

kungen entsprechen daher auch völlig dem Gegensatze Romeos zu Rosalinden und Julien. Sobald der Anblick Juliens für sein ganzes Leben entschieden hat, sehn wir Romeo sogleich in die volle Bahn gerufen. Der hinbrütende, krankhafte Romeo verschwindet, der lebensfrische, über den ganzen Umfang seiner Kräfte gebietende Jüngling steht vor uns. Aus dem Rhetor ist ein Dichter geworden, dem sich die ganze Schöpfung verklärt. Während die Leidenschaft der Liebe in Julien plötzlich, als eine alle Kräfte des Geistes reifende Macht erscheint, welche das, was sonst langsam nur die Zeit gewährt, im Augenblick verschwenderisch austheilt, so tritt sie in Romeo als die ihn plötzlich umwandelnde, ihm die eigentliche Aufgabe seines Lebens zutheilende Gewalt auf. In Beiden ist sie mithin nur, je nach dem Unterschiede des Mannes und des Weibes modificirt, ein und dieselbe den ganzen Menschen revolutionirende und ihn über den bisherigen Kreis seines Empfindens und Denkens erhebende Leidenschaft. Uebrigens hat Shakespeare, selbst in der Form, in welcher Romeo seine Stimmung zu Rosalinden ausspricht, die Anschauung erweckt, daß diese tiefempfindende Natur, ohne es zu ahnen, über diese unglückliche Neigung, welche ihn zu einem Sklaven der spröden Schönen zu machen droht, gewissermaaßen schon erhaben ist. Wir erblicken diesen Zug gerade in den künstlichen Antithesen, in welchen sich seine Stimmung ausspricht, in diesen Spielen des Verstandes, welche mit einem Versenktsein der Seele in einen trüben, niederdrückenden Gemüthszustand kontrastiren. Indem er seine Empfindung und sein Verhältniß in diesen Verstandesgegensätzen ausdrückt, hat er sich durch sein tieferes Naturell eigentlich schon unbewußt von jener ihn niederziehenden und entmuthigenden Stimmung frei gemacht. Grade weil Romeo eine der großartigsten Leidenschaft fähige Natur ist, welche nur in dem Wahne lebt, daß er bereits den Boden für dieselbe gefunden habe, so bricht eben der höhere Genius unwillkührlich hervor, der sich durch diese Spiele des Verstandes, in denen er sich Luft macht, als ein nicht völlig unterjochter, sondern diesem Gemüthszustande eigentlich über-

legener Geiſt offenbart*). Da er aber noch nicht wahrhaft von dem Strahl der göttlichen Leidenſchaft berührt worden iſt, ſo ergeht er ſich auch nur in der Poeſie der Reflexion, welche aber ſchon den Beweis enthält, daß er ſich noch einen Ueberſchuß von Freiheit des Gemüths erhalten habe, welcher uns zugleich die Bürgſchaft für das Ende ſeiner Knechtſchaft giebt, ſobald ſich ſeiner Seele der rechte Gegenſtand darbieten wird.

Zu dieſem auf Selbſttäuſchung beruhenden Verhältniß Romeos zu Roſalinden bildet das proſaiſche Verhältniß, welches durch die

---

*) Wir haben hier beſonders das erſte Auftreten Romeos in der Geſellſchaft Benvolios gegenwärtig, wo er ſeinen düſtern Gemüthszuſtand in ſolchen Antitheſen ausdrückt:

Haß giebt hier viel zu ſchaffen, Liebe mehr,
Nun dann: liebreicher Haß! ſtreitſücht'ge Liebe,
Du Alles, aus dem Nichts zuerſt erſchaffen!
Schwermüth'ger Leichtſinn, ernſte Tändelei!
Entſtelltes Chaos glänzender Geſtalten!
Bleiſchwinge! lichter Rauch und kalte Glut!
Stets wacher Schlaf! dein eignes Widerſpiel!
So fühl' ich Lieb' und haſſe was ich fühl'!

Dann ſchildert er weiter unten die Natur der Liebe ſelbſt in ähnlichen Verſtandesſpielen:

Lieb' iſt ein Rauch, den Seufzerdämpf' erzeugten;
Geſchürt, ein Feu'r, von dem die Augen leuchten;
Gequält, ein Meer, von Thränen angeſchwellt.
Was iſt ſie ſonſt? Verſtänd'ge Raſerei,
Und ekle Gall' und ſüße Spezerei.

Eine unſerer Auffaſſung verwandte Anſicht über dieſe Art, wie Shakespeare Romeos träumeriſche Neigung zu Roſalinden dargeſtellt hat, finde ich bei L. Tieck ausgeſprochen in den dramaturgiſchen Blättern 2, S. 33, wo er ſagt: „Romeo verſinkt in eine müßige Träumerei, in ein willkührliches Spiel mit ſeiner Leidenſchaft, von welcher man nicht einmal weiß, ob ſie ſo ernſthaft iſt, als er uns will glauben machen. Seine Melancholie iſt nicht ohne Humor; ja er gefällt ſich darin, dicht an den Wahnſinn zu ſtreifen und ſeinen Freunden, welche er zugleich vermeidet und aufſucht, theils in jenen ſpielenden Antitheſen, von welchen alle italieniſchen Liebesdichter voll ſind, theils in Schilderungen ſeiner Geliebten, oder in Anſpielungen auf Selbſtmord ſeine Gefühle mitzutheilen."

Zustimmung des elterlichen Willens und zugleich unter denjenigen allgemeinen Bedingungen eingegangen wird, die in den meisten Fällen als das zu einer sittlichen Verbindung Genugsame erscheinen, das Seitenstück. Dies hat der Dichter in der Beziehung des Grafen Paris zur Julia zur Anschauung gebracht. Graf Paris versinnlicht uns in seinem Verhältniß zur Julia den prosaischen Standpunkt, der eine sittliche Verbindung mit der Anerkennung aller der Seiten des Lebens, welche der Verstand als Grundlage der Ehe begreift, eingehn will, ohne jedoch der individuellen Neigung gewiß zu sein. Dieser Standpunkt verletzt aber darin das höchste Recht der Persönlichkeit, welche, auch wenn alle Bedingungen, welche sonst eine sittliche Gemeinschaft konstituiren, erfüllt sind, die letzte entscheidende Spitze bildet. Indem Graf Paris in der elterlichen Entscheidung allein die objektive Berechtigung für seine Verbindung erblickt, so beleidigt er die Region der freien Subjektivität, welche allein die Quelle aller Befriedigung und aller Poesie ist. Gegen dieses auf der sittlichen Autorität der Eltern ruhende Recht empört sich mit Fug die nicht anerkannte Subjectivität der freien Neigung; gegen das, so zu sagen, katholische Moment des objectiven Familienrechts in dem Willen der Eltern reagirt also das protestantische Moment der freien Entscheidung und der Neigung des empfindenden Individuums, durch welches die Verbindung erst ihre letzte Weihe und damit auch ihre absolut sittliche Berechtigung erhält.

Dies Recht, welches im Willen der Eltern den Ausgangspunkt und die Grundlage einer sittlichen Verbindung sieht, muß daher durch das höhere Recht der freien Neigung aufgehoben, d. h. als untergeordnet aufgezeigt werden. Der Conflikt beider kann daher nur mit dem Siege des Letztern endigen. Es ist daher eine eben so dichterische, als tiefsinnige Anschauung, daß Graf Paris durch Romeo fällt. Das echte Pathos der Liebe zeigt dadurch gleichsam die Nichtigkeit und Unwahrheit eines Schein-Pathos auf, welches nicht auf der vollen Hingebung der Persönlichkeit ruht.

Das Letztere erhält sogar in seinem Erliegen noch eine gewisse Weihe, indem es durch das ächt poetische Pathos der Liebe berührt und in seinem Untergange gleichsam noch damit versöhnt wird. Der Sieg Romeos über Paris ist also der Sieg der wahrhaften Poesie der Liebe über die nur prosaische und daher kein absolutes Recht für sich habende Neigung, der Triumph des vollen Pathos über das nur oberflächliche, gleichsam nur mit dem Scheine der Innerlichkeit angetünchte Pathos. Aber der prosaische Standpunkt wird nur in sofern von dem der Poesie besiegt, als in ihm selbst wenigstens eine Berührung, eine Gemeinschaft mit der Poesie liegt, eine Stelle, wo er dem Letztern offen ist. Wäre zwischen Beiden gar keine Beziehung, so wäre auch selbst ein Sieg der Poesie unmöglich. Dies erscheint in unserm Werke so, daß Graf Paris grade in dem Momente dem Romeo erliegt, wo er das höchste Maaß von Intensität der Empfindung an den Tag legt, zu dem er es überhaupt bringen kann. Die Nachricht, daß die schönste Blume von Veronas Flur durch den Tod plötzlich dahin gewelkt sei, trägt ihn auf einen Augenblick über sich selbst hinaus; er steigt in das Grabgewölbe, um der Dahingeschiedenen die letzte Huldigung zu weihen. Aber grade in diesem Momente, dem höchsten, dessen die prosaische Neigung des Paris fähig ist, muß auch der Unterschied von dem Pathos ächter Leidenschaft, welches dieselbe Situation durchlebt, also ebenfalls zur höchsten Intensität gesteigert ist, um so entschiedener hervortreten. Auf ihrer höchsten Spitze treten die Gegensätze um so schroffer aus einander, je mehr sich da der Unterschied ihrer Grundlage, mithin ihre qualitative Verschiedenheit herausstellt. Hier ist daher auch der Ort, wo sie sich feindlich treffen und die Ohnmacht des prosaischen Standpunkts gegen das Pathos der Liebe vollständig offenbar werden muß. Dort streut Paris die Blumen auf das bräutliche Bett derjenigen, die er im Leben ehrte; hier erscheint Romeo, der sich selbst dem Tode geweiht hat, der den ganzen Umfang seines Daseins seiner Liebe zu opfern entschlossen ist, der also den Tod schon innerlich überwunden hat. Dagegen

erſcheint die Weihe des Paris als eine gar froſtige und mattherzige, mehr nur als ein Spiel der Empfindung; während uns in Romeo der furchtbare Ernſt eines Charakters berührt, in dem die Intenſität der Empfindung über das irdiſche Daſein triumphirt. In ſolchem Zuſammentreffen muß auch das Recht des ächten Pathos, das ſein Leben daranſetzt, über das ohnmächtige Pathos, das es nur zum froſtigen Worte bringt, ſiegen. Romeo gegenüber hat Paris kein Recht. An der Todesſtätte empfängt daher Paris den Todesſtoß und unterliegt darin nur dem abſoluten Recht des ächten Pathos. Das Wort muß der That weichen; nur der iſt durch das Recht des Geiſtes zum Richter beſtellt, welcher auch das Gebot des Geiſtes an ſich ſelbſt vollzogen hat, ſich für die Idee hinzugeben. Darum iſt Romeo der einzige befugte Vollſtrecker des Urtheils über Paris.

Der Dichter hat, wie wir gezeigt, in dieſen Formen das Verhältniß des unwahren Pathos gegen das ächte und intenſive Pathos erſchöpfend dargeſtellt und damit zugleich die bedeutſame Folie gegeben, auf welcher die Helden der Tragödie der Liebe erſt in ihr volles Licht treten. So vereinigen ſich die in der Selbſttäuſchung befangene Liebe Romeos zur Roſalinde und die auf dem proſaiſchen Boden gewachſene Neigung des Grafen Paris zur Vervollſtändigung eines Gemäldes, welches die Allmacht einer unendlichen Liebe in ihrem ganzen Reichthum und in der ganzen Fülle ihrer Seligkeit und ihres Schmerzes verſinnlicht.

Wir wenden uns zur Betrachtung der die beiden Liebenden umgebenden Gruppen. Nach unſerer Darſtellung der Idee des Ganzen bilden die Gegenſätze der freien, ſich nur nach der Wahlverwandtſchaft der Perſönlichkeit beſtimmenden Liebe und des Rechts der Eltern den nächſten tragiſchen Conflikt. Der elterliche Wille erſcheint aber in ſeiner höhern Berechtigung der Tochter gegenüber, welche der Subſtanz ihrer Familie ſo lange ganz angehört, als ſie nicht in die Ehe tritt, während der Sohn weder ganz in die Subſtanz der Familie aufgeht, noch erſt durch die Ehe, welche er

eingeht, frei wird. Der Conflikt des Sohnes mit dem elterlichen Willen in Bezug auf die Wahl der Geliebten hat daher, sobald nicht noch andere sittliche Momente dazu kommen, welche den Widerstand der Eltern rechtfertigen, eigentlich keinen wahrhaft tragischen Kollisionspunkt. Das Gewicht der einen Seite ist zu leicht gegen die Berechtigung der freien Neigung des Mannes, giebt also keinen wahrhaften Kampf. Daher hat uns der Dichter auch nicht Romeo, sondern Julien, das zarte, unmündige Mädchen in den Gegensatz mit dem elterlichen Willen und in ihrer Loslösung von ihrer natürlich sittlichen Grundlage, gleichsam von ihrem mütterlichen Boden dargestellt, um eine aus der Freiheit der Neigung stammende sittliche Verbindung einzugehn. Daraus folgt, daß auch die Eltern der Julia, nicht Romeos, in den Vordergrund treten müssen, indem sie das Recht ihres Willens, als das ausschließliche behaupten. Romeo dagegen, der Mann, erscheint so gut wie abgetrennt von seiner Familie und nur von seinen Freunden umgeben. Sein Conflikt muß daher ein anderer sein, als der Juliens. Als Mann ist er an den Kampf gewiesen, und da das ganze Gemeinwesen in die beiden Gegensätze der Capulets und Montagues zerrissen ist, so ist er von Hause aus in einen unentfliehbaren Conflikt mit der Familie Juliens, den Capulets, gesetzt. Er muß Partei ergreifen, er kann nicht thatlos dem Zerwürfniß zusehn. Dies ist *seine Ate*. Die Verhältnisse, die öffentlichen Zustände sind mächtiger als er. Der Jüngling, der sich zu einer thatlosen Zurückgezogenheit verurtheilen wollte, um nicht die Familie der Geliebten und Gattin unheilbar zu verletzen, wird durch die Gewalt des tobenden Kampfes der Ruhe entrissen und setzt als Rächer des erschlagenen Freundes den Frevel und die Schuld des Kampfes durch die Tödtung Tybalts fort. Durch diese That, zu der Romeo gewaltsam, durch die Macht des allgemeinen Zerwürfnisses, fortgerissen worden ist, trifft er aber die Familie Juliens tödtlich und macht die Kluft des Hasses unausfüllbar. So wird Romeos Antheil an dem allgemeinen Kampf des ganzen Gemeinwesens zu einer Verletzung an

der Familie derjenigen, an welche er durch die heiligsten Bande gefesselt ist. Bei Romeo ist also die Verletzung der Familie eine durch den öffentlichen Kampf der Geschlechter bedingte und vermittelte, bei Julien ist die Verletzung der Familie eine ursprüngliche. Des Mannes Schuld wird erst durch die Theilnahme am Conflikt des ganzen Gemeinwesens zur Familienverletzung. Das Weib verläßt diesen ihren Boden gar nicht und greift nur mittelbar in den allgemeinen Kampf der Familien ein. In diesem Gedankenzusammenhang, liegt der absolute Grund, daß der Dichter Julien zu ihrer Familie, zu Vater und Mutter, Romeo zu den Genossen in innere Beziehung gesetzt hat.

Das Recht der Familie vertritt der Vater; er erscheint also auch in der Gruppe der Julia im Vordergrunde. Durch ihn, dem Haupt der Familie, greift aber dieselbe auch wieder in den Kampf der Parteien ein. Der alte Capulet giebt uns das Bild eines herrischen, die Erfüllung seines Willens, als Haupt der Familie, unbedingt und in rauher Form fordernden Mannes. Da er es selbst als eine Pflicht ansieht, für die Vermählung der Tochter zu sorgen und im Grafen Paris alle diejenigen Eigenschaften entdeckt, welche der Verstand als Bedingungen einer sittlichen Vereinigung anerkennt, so spricht er seinen väterlichen Willen sogar mit derjenigen Genugthuung und Selbstzufriedenheit aus, welche ihm das Bewußtsein erfüllter Pflicht und rastloser Sorge für das Wohl der Tochter eingiebt. Daher erscheint ihm der Widerstand Juliens gegen dies dargebotene Glück zugleich als eine Verletzung der Pietät, als der grundlose Trotz des Eigenwillens, der gebrochen werden müsse. So tritt der Weigerung der Tochter das Pathos des väterlichen Willens in seiner ausschließenden, rücksichtslosen Gewalt entgegen, und behauptet sich wie alles, was in der Gestalt des wirklichen Pathos auftritt, als ein absolutes Recht. Auf dieser Spitze verletzt es aber das ebenfalls heilige Recht der freien Neigung. Auf derselben Grundlage ruht die Gräfin Capulet, nur daß in ihr die Zurückweisung der um ihren mütterlichen Schutz fle-

henden Julia mehr den Charakter der Herzlosigkeit, nicht des wirklich sittlichen Pathos hat, wie beim Vater.

In einem Drama, in welchem alle Standpunkte zur Erscheinung kommen, aus welchen das sittliche Band der Ehe geknüpft werden kann, wo alle durch den Gedanken bedingten Gegensätze in diesem Gebiete zu ihrem Rechte kommen, darf auch der frivole Standpunkt seine Stelle in Anspruch nehmen. Frivol ist diejenige Betrachtungsweise, welche die sittliche Verbindung nur von der sinnlichen Seite auffaßt und zugleich alle höhere Berechtigung verspottet. Das frivole Verhalten wird also, sobald es aktiv mitwirkend eintritt, gleich geneigt sein, für die Schließung jedweden Verhältnisses mitzuwirken, gleichviel welches Recht es für sich hat, da es innerlich bei keinem ist. Nur die Selbstsucht wird die Zuneigung für die eine oder andere Seite bestimmen. Dieser Standpunkt kann aber in einer Tragödie, welche den Kampf der berechtigten Gegensätze und die aus ihrer Verletzung hervorgehende Schuld entwickelt, nicht durch Figuren der idealen Welt vertreten werden, weil sie, sobald sie mit in diesen Kampf hineingezogen sind, sich für das Recht der einen oder der andern Seite entscheiden müssen. Nur dadurch haben sie eine Stellung in der Tragödie. Dieser frivole Standpunkt kann daher, der ganzen Idee unserer Tragödie gemäß, nur in die niedere Region gewiesen werden; hier allein hat er, verbunden mit denjenigen Elementen, welche diese Lebensansicht zu einer dem Individuum ganz naturgemäßen machen, seine Bedeutung. Durch die scurrile Form, den derbsinnlichen Humor, in welcher sich diese Betrachtungsweise verkörpert, gewinnt sie ein durchaus eigenthümliches Leben und erscheint als eine in sich selbst so fertige Figur, daß sie uns schon durch die Fülle der Lebendigkeit ihr Recht erweist, zu existiren. Jeder fühlt, daß wir mit dieser Entwicklung die Gestalt der Amme bezeichnet und unserer Tragödie eingeordnet haben. Dieser frivole Standpunkt der Amme, welche die eheliche Verbindung nur als eine Befriedigung der Sinnenlust ansieht, und in der frühen Erreichung dieses Zieles das Glück ihres Pfleglings

erblickt, ist nur unter der doppelten Bedingung möglich, wenn dieser ganzen Betrachtungsweise durch das derb Sinnliche der Charakter einer beschönigenden und dadurch vergiftenden Frivolität genommen, und wenn das geschäftige Eingreifen derselben nur im Interesse und im Dienste eines höheren Rechts verwendet wird. In dem Moment, wo durch ihre Geschäftigkeit ein höheres Recht verletzt würde, wo sie also durch ihre Lascivität verderbenbringend in das Schicksal des Lebens eingriffe, oder wo sie gar einen Einfluß auf die Gesinnung gewönne, hätte sie keine Stelle mehr in der Tragödie, sie wäre ein störendes, widerwärtiges Geschöpf, während sie jetzt, abgesehn von der Wirkung, welche jede originelle, ganz aus einem Stücke geformte Lebendigkeit mit sich führt, selbst die sittliche Schönheit der Julia erhöht und zur Vervollständigung der Lebensoffenbarung des Ganzen wesentlich beiträgt.

So lange die Amme, wenn auch nur ihrer lasciven Natur folgend, ihren Pflegling bald die Freuden der Liebe genießen zu lassen, den durch das Recht ihrer Wahlverwandtschaft für einander bestimmten Individuen dient, begegnet auch Julia derselben mit einem gewissen fast an Pietät gränzenden Wohlwollen. Ihr Verhältniß zu der, wie ein Glied der Familie, gehaltenen Wärterin ist ein völlig naives, weil ihr der lascive Grund und Boden, auf welchem das Reden und Thun der Amme erwächst, völlig fremd sind, und sie nur für treuherzige Sorgfalt und Liebe nimmt, was doch nur aus einer gewissen Lust am Kuppeln und aus Eigennutz stammt. Sobald sich aber der frivole Sinn der Amme enthüllt, in welchem sie ihrem Pflegling Vergessenheit des geliebten Gatten und Hingebung an Graf Paris predigt, so scheidet sich Julia, durch solche Gesinnung aufs tiefste verletzt, für immer von ihr und stellt sie fortan ihrem Herzen fern. Es muß ein Moment in der tragischen Entwicklung eintreten, wo die sittliche Natur Juliens die frivole und niedrige Denkweise der Amme entschieden zurückweist. Welcher Moment der Entwicklung aber ist naturgemäßer, als derjenige, wo wir die Amme ihrem Pflegling einen Rath ertheilen

hören, der ihr die Verletzung heiliger Treue, als das unter den gegenwärtigen Verhältnissen Vortheilhafteste empfiehlt.

In dem bisher Dargestellten haben wir die ganze Fülle aller derjenigen Lebensformen und Standpunkte, welche als Folien der romantischen Liebe erscheinen, entwickelt und in ihrem Verhältniß, wie in ihrer Dialektik gegen einander erkannt. Wir haben aber auch noch zu betrachten, wie der allgemeine Kampf der beiden Häuser in die romantische Liebe eingreift. In dem Abschnitte, welcher der Darlegung der Idee des Ganzen gewidmet war, haben wir das innere Verhältniß der beiden Seiten des Kampfes der Familien und der Leidenschaft der Liebenden in ihrem organischen Zusammenhange erkannt. Es bleibt uns daher hier die Aufgabe, die besondere Art der Verflechtung und die dramatischen Träger derselben aufzufassen.

Julia, als Weib, ist der Familie zugewandt; daher die Nothwendigkeit, sie als Glied der Familie darzustellen. Mit ihr tritt daher auch die Familie der Capulets in den Vordergrund, insofern der Gegensatz des elterlichen Willens und der freien Neigung nur mit voller Energie und Lebendigkeit an der Tochter dargestellt werden kann. Die Familie Romeos tritt daher eben so natürlich zurück, weil der Conflikt nicht innerhalb derselben fällt. Romeo, der Mann, ist dem öffentlichen Leben zugewandt. Die Familie bildet daher für Romeo nur den ganz allgemeinen Hintergrund. Ihn hat der Dichter dagegen mit den Freunden umgeben, welche, wie er, in den Kampf der beiden Häuser, also in das öffentliche Treiben verflochten werden. Die edle und ritterliche Natur des Romeo ist, unabhängig von ihren eigenen Lebensäußerungen, auch in den Freunden sichtbar, die er anzieht. Sie gehören mit zu der vollen Charakteristik seiner Persönlichkeit. Das Gemüth, welches, nach des Dichters Intention, der vollen Leidenschaft der Liebe fähig, in ihr die Substanz seines Lebens findet, darf uns auch ein der Freundschaft offenes Herz zeigen. Romeo büßt dadurch nicht nur nichts von der Intensität seiner Leidenschaft ein; im Gegentheil, er er-

ſcheint uns nur um ſo reicher, je mehr ſich dieſe Individualität in der Kraft der Anziehung, die ſie auch auf ihre Genoſſen ausübt, hervorthut. In dem Maaß, mit welchem dieſes Verhältniß behandelt worden iſt, zeigt ſich wieder eine hohe Weisheit des Dichters. Das Verhältniß zu den Freunden kann, dem ganzen Pathos Romeos nach, nur zur Folie für ihn gemacht werden; wir dürfen ihn daher nicht in Ergüſſen des Herzens, im Pathos der Freundſchaft erblicken, weil dies immer gegen den vollen Ton der Poeſie der Liebe nur den Eindruck eines ſchwachen Klanges geben könnte. Die Bedeutung dieſes Verhältniſſes iſt vielmehr ſichtbar aus der zarten Sorgfalt und der Wärme, welche die beiden edlen Perſönlichkeiten, Benvolio und Merkutio, freilich in ganz verſchiedener Weiſe, dem Romeo weihen. Beide bemühen ſich, den liebekranken und daher lebensmatten Romeo wieder aufzurichten und dem Leben wieder zu geben. Man fühlt dieſem ganzen Verhältniß die kräftige Theilnahme und den Herzſchlag der Freundſchaft an, ſo entfernt auch der Dichter mit Abſicht jeden an Sentimentalität ſtreifenden Zug gehalten hat. In allen drei Genoſſen wohnt lebendiges Gefühl ritterlichen Sinnes, und ein volles, friſches, warmes Herz. Dies verbindet ſie mit einander. Aber welch ein Unterſchied in dieſen Figuren auf dieſer gemeinſamen Baſis!

Benvolio iſt eine durchaus klare, beſonnene Natur, unabläſſig darauf bedacht, heilend, beſchwichtigend und verſöhnend einzugreifen. Romeo gegenüber iſt er der an ſeinem Herzensleiden aufrichtig Theilnehmende, der auf Befreiung aus dem Joch ſeiner Leidenſchaft unabläſſig Bedachte, und im Streite der Parteien derjenige, welcher, das Unſelige des Kampfes erkennend, ſo weit ſeine individuelle Kraft reicht, ihm Schranken zu ſetzen ſtrebt. Hier iſt er der von Parteileidenſchaft entfernte, beſonnene Mann, ohne doch jemals etwa unritterlich oder gar feig zu erſcheinen. Kopf und Herz ſtehn bei Benvolio in Gleichgewicht; darum iſt er auch keines Pathos fähig, darum greift er auch nicht direkt in die Geſchicke der Perſonen ein. Wenn das ruhige, beſonnene Wort Heilung

bringen könnte, so vermöchte er es; aber es gehört zu der Natur alles Pathos, nur seinem eigenen Gesetze zu folgen und die Ohnmacht des Wortes darzuthun, das es aus seiner Bahn lenken zu können wähnt. Darum vermag auch Benvolio weder etwas gegen Romeos krankhafte Leidenschaft zur Rosalinde, noch gegen den Kampf der Parteien. Romeo muß sich aus sich selbst zurechtfinden, indem die große kräftige Leidenschaft die krankhafte vernichtet, und der Kampf der beiden Häuser zeigt nur, indem er jeder Beschwichtigung durch das Wort spottet, wie tief er in den Gemüthern wurzelt.

Die zweite Figur in dieser Gruppe ist Merkutio, eine Gestalt von der großartigsten Composition. Merkutios Standpunkt ist der der humoristischen Weltanschauung, welche so ganz in seine Natur übergegangen ist, daß er darin lebt und stirbt. Welches aber ist ihr Inhalt? Mit einem Worte, die humoristische Weltanschauung löst das Endliche in seinem ganzen Umfange auf, weil es der Idee nicht entspricht und doch den Schein der Selbstständigkeit und Substanzialität behauptet. Es liegt mithin in dieser Anschauung die indirekte Anerkennung der Idee, insofern sie sich auflösend und spottend gegen Alles kehrt, was sich als ein Festes behaupten will, ohne zu ahnen, daß es ebenfalls von dem Strome der Zeitlichkeit hinweggespült und in seiner Einseitigkeit vernichtet wird. Aber diese Auflösung des Endlichen ist in Merkutio ohne alle Beimischung von Bitterkeit und Verstimmung; vielmehr bricht daraus die volle Heiterkeit eines in dieser Weltanschauung befriedigten Gemüths hindurch. Dadurch ist dieser Standpunkt erst der humoristische, nicht der der bloßen Ironie und ein Zeugniß für den Ernst und die Tiefe der Gesinnung, welche sich nur darum so frei und keck über das Endliche im menschlichen Treiben ergießt, weil sie doch ihres unvergänglichen Kernes selbst schlechthin gewiß ist. Merkutio zeigt sich daher als eine tiefe Natur, in der der Ernst des Lebens in der Kraft des Humors durchleuchtet, der nicht etwa das Wahrhafte in uns, überhaupt eine substanzielle Gesinnung, verhöhnt, son-

dern welcher sich vielmehr selbst von den Fesseln des Irdischen und der nur vergänglichen Interessen frei gemacht hat und daher auch auf dieser Selbstgenügsamkeit des Geistes ruht. Das Leben hat auf dem Boden dieser Weltanschauung nur einen geringen Werth, aber ohne daß sie deshalb einen Ueberdruß daran, oder gar ein sehnsüchtiges Verlangen erzeugte, es als eine lästige Bürde von sich zu werfen. Merkutio versinnlicht also die dialektische Kraft des Humors, der bei ihm in alle Adern seines Lebens gedrungen ist, und ihn auch im Sterben selbst nicht verläßt. Ja, er erscheint hier vielmehr als der mit dem ganzen Umfange der endlichen Erscheinung frei schaltende Geist, der nur darum auch im Momente des Todes den Charakter einer erhabenen Heiterkeit behält, weil er im Leben schon durch die auflösende Kraft seines Humors die Anhängigkeit an dasselbe abgestreift hat. Aus dem Gesagten ergiebt sich, daß dieser Standpunkt aber auch keines Pathos, keiner ganz in ein einziges Interesse aufgehenden Leidenschaft fähig ist. Er ist vielmehr die Negation des Pathos und der Leidenschaft, insofern sich diese mit einer Bestimmtheit erfüllt, und ausschließend gegen alle andere Seiten des Lebens ist. Diese ausschließliche Hingebung aber ist mit dem Standpunkt Merkutios unvereinbar, ja er hebt dieselbe durch den Humor vielmehr auf. Merkutio hat daher in der Tragödie nur so lange eine Stelle, als die friedliche Dialektik des Humors ausreicht. Sobald aber die furchtbare Macht der Ereignisse sich Bahn macht und damit die erschütternde Gewalt der tragischen Kollisionen hereinbricht, da hat der Humor keine Stelle mehr. Der eherne Tritt des Geschicks vollzieht gleichsam die objektive Dialektik der Leidenschaften und der Gegensätze, welche bis dahin nur die sprühenden Funken des Humors erfahren hatten. Darin liegt die absolute Nothwendigkeit, daß Merkutio mit der Entwicklung der tragischen Kollision von dem Schauplatz abtritt. Diese Weltanschauung hat da keine Stelle mehr, wo der furchtbare Ernst des Lebens eintritt und die schönsten Gestalten dem Abgrunde entgegenführt. Wenn Merkutio mit dem Leben gespielt hat, und es

mit der vollen ungeschwächten Kraft des Humors verläßt, so beweist er dadurch diejenige Freiheit des Gemüths, welche sich nicht durch die Last des Irdischen hat erdrücken lassen, vielmehr das Getriebe des Lebens mit allen seinen Wirren und Conflikten unter sich erblickt. Daher kehrt sich Merkutio auch nur gegen die krankhafte Neigung Romeos, weil sie ihm die Freiheit des Geistes, die Gesundheit des Gemüths raubt; ihr gegenüber läßt er alle Funken seines Humors in den keckſten Gestalten spielen. Hier hat er Recht, denn er löst nur das an sich selbst Unwahre auf, er wirkt also hier zu der Befreiung von dem Wahnbilde Romeos mit. An die gewaltige Leidenschaft Romeos ragt er dagegen nicht heran, sie ist ihm mit ihrer Tiefe, ihrer Alles ausschließenden Gewalt verschlossen; daher der Dichter ihn in gar kein Verhältniß zu derselben setzt. Der Humor würde sich selbst vernichten, wenn er ein durch das höchste Recht der Innerlichkeit geheiligtes Pathos vernichtend behandeln wollte. Gleichwohl widerstrebt aber eine jede Hingebung der ganzen Seele an eine einzige Empfindung der humoristischen Weltanschauung, welche darin immer eine Unfreiheit des Gemüths erblickt.

Während Merkutio sich durch den Humor über das Leben nach seiner endlichen Erscheinung erhebt, so schwingt sich Romeo durch das Pathos der Leidenschaft über den ganzen Kreis des Irdischen hinaus. Der Humor lehrt Merkutio mit dem Leben spielen und mit einem Scherze von demselben scheiden. Es ist die Kraft des Humors, sich in dieser Vernichtigung des Endlichen zu bewähren. Romeo gilt das Leben eben so wenig als das Höchste, sondern als ein Gut, was geopfert werden muß, sobald es aufgehört hat, Träger derjenigen Idee zu sein, welche den absoluten Gehalt des Menschen bildet. Ihm gilt also das Leben nur, insofern sich durch dasselbe das Pathos seines Innern verwirklicht, er wirft es als eine Bürde ab, sobald es den Zweck verloren hat, zu dessen Darstellung es ihm werth und theuer war. Dies ist der Standpunkt alles tragischen Pathos. Romeo und Merkutio sind also durch die

Idealität ihrer Weltanschauung beide frei von der zähen Anhängigkeit an das Leben, aber der Standpunkt des Merkutio bringt es nur bis zur formellen Freiheit des Gemüths, indem er mit dem Leben selbst spielt, weil es ihm eigentlich nicht den substanziellen Werth hat, Träger einer Idee zu sein. Romeo bringt es zur Negation des Lebens, weil er es dem Ernst seines Pathos opfert. Merkutio kann daher, weil ihm das Leben selbst, wie alles Endliche, nur ein verschwindendes und wesenloses ist, auch mit Humor sterben, er ist nur das letzte Siegel dieser Gemüthsstimmung; Romeo muß, indem er das Leben von sich abstreift, auch den ganzen Umfang des Schmerzes empfinden, das Gefäß zu zertrümmern, welches bis dahin den Gehalt seines Daseins in sich schloß und das ihm nur darum werth war, insofern es diese Bestimmung erfüllte.

Dieser Unterschied zeigt sich auch in der Art und Weise, wie Merkutio und Romeo, Beide in den Kampf der Parteien hineingerissen, in denselben eingreifen. In Benvolio erkannten wir schon oben den besonnenen, wohlgesinnten, dem unheilvollen Streite der Häuser abgeneigten Mann, dessen vergebliches Abmühen nur die Stärke des Hasses in das Licht stellt. Sein abstrakter Gegensatz ist der wilde, wuthentflammte Tybalt, der den Kampf aus Lust am Kampfe fortsetzt und sich in dem Erguß des Hasses selbst befriedigt. Er giebt uns das Bild des blinden Parteihasses, eines verwilderten Sinnes, der im Hasse gegen die Mitglieder und Anhänger des feindlichen Hauses fortrast, gleichviel wen seine Wuth anfällt. Tybalt dient aber darum auch wesentlich, uns einen Zustand des Parteienstreits zu vergegenwärtigen, in welchem, unabhängig von der Individualität der Streitenden, oder von den besonderen Interessen, der Kampf aus Lust am Kampfe fortwüthet und sich der Haß in der Vernichtung desjenigen sättigt, welcher dem feindlichen Geschlechte angehört. Als Repräsentant des schon grundlos gewordenen und daher brutal wüthenden Hasses eröffnet uns Tybalt die Aussicht in eine sich immer mehr verdüsternde Zukunft, in den immer trostloseren Zustand des Gemeinwesens. Bei einem so blind wüthenden

Hasse der Parteien sinkt das Leben auch natürlich im Preise, der Einzelne setzt es aus geringfügigem Anlaß aufs Spiel, denn er wird selbst gegen seinen Willen in den Kampf hineingerissen. Je näher er dem einen der beiden Häuser steht, je enger ihm durch Bande des Bluts wie der Freundschaft verbunden, desto weniger kann er sich der Theilnahme am Streite entziehn, desto sicherer muß er dem Tode ins Auge sehn, der ihn in jedem Augenblicke ereilen kann, denn die Verhältnisse sind mächtiger, als seine Neigung und sein Wollen. Ja es gehört mit zur Ehre des Einzelnen, den Haß der Partei zu theilen und den Anlaß wahrzunehmen, sich an dem Gegner zu reiben. Diese Kampfeslust zu befriedigen, die Gelegenheit dazu zu ergreifen, wird daher ein wesentliches Zeichen der ritterlichen Ehre. Tybalt kennt keinen andern Ruhm, als unabläſſig zum Kampfe herauszufordern und den Einzelnen Vernichtung zu bereiten, nur insofern sie dem Hause der Montagues anhängen. Aber weil ihn nichts als diese formelle Ehre beherrscht, so erhält seine Individualität den Charakter der Wildheit.

Merkutio dagegen sehn wir, seiner ganzen humoristischen Weltanschauung gemäß, einerseits diese formelle Ehre und Kampfeslust theilen, andererseits aber sie auch durch den Humor zugleich auflösen. Er ist nicht, wie Tybalt, in diese Kampfeslust versenkt, er verspottet vielmehr in der Unterredung mit Benvolio diese Händelsucht, dieses blinde Haschen nach Kampf und Streit. Zugleich nimmt er aber doch auch selbst mit Lust die geringfügigste Veranlassung wahr, mit Tybalt, dem Repräsentanten dieser formellen Ehre, zu kämpfen. Es ist ihm damit freilich nur eben so Ernst, wie mit jedem Pathos, denn in der Veranlassung selbst, die er zur Befriedigung seiner Kampfeslust nimmt, beweist er durch den Humor, in den er sich dabei ergießt, zugleich, wie wenig sein Gemüth eigentlich innerlich dabei ergriffen ist, wie er durchaus über das Pathos dieser Ritterlichkeit erhaben ist. Er fröhnt ihm aber dennoch, weil ihm das Leben selbst nur wie ein Spiel gilt, in das man keinen unbedingten Ernst hineinlegen darf, und weil auch er in den allge-

meinen Strudel des Hasses hineingezogen wird. Hier aber beweist sich recht der von uns entwickelte Standpunkt Merkutios, jedwede Neigung, insofern sie sich als Pathos des Menschen zu bemächtigen und ihn ausschließlich zu beherrschen droht, auch humoristisch zu vernichten. Darum steht Merkutio, selbst dieser formellen Ehre huldigend, doch zugleich darüber und erhält sich darin zugleich die volle Freiheit seines Gemüths. Diese offenbart er aber sowohl in der Art, wie er den Kampf eingeht, als in der Art, wie er von der Erde scheidet. Benvolio verkündigt uns den Tod dieses edlen Geistes, der zu früh der Erde Staub verließ.

Merkutio erliegt dem zerrütteten Zustande des Gemeinwesens, in welchem der Parteienhaß und Kampf alle andern Sympathien und Interessen verzehrt. Der Zufall entscheidet hier über die Existenz der edelsten Gestalten; einmal in diesen Kreis hineingebannt, theilen sie, selbst unfreiwillig, die Leidenschaften, welche ihn regieren. Merkutio aber versöhnt uns selbst in seinem Untergange noch durch die Frische seines Geistes und Gemüths, indem ihm der Tod, so zu sagen, nichts anhaben kann und er sich im Leben zugleich durch die Kraft des Humors von der Todesfurcht völlig frei gemacht hat. Wie er sich selbst die Fesseln des Irdischen mit heiterem Geiste löst, so erhebt er auch den Anschauenden zugleich zu jener tragischen Stimmung, in der das Gemüth von der Negativität des Endlichen durchdrungen ist. Weil Merkutio durch den blinden Haß als ein Opfer des wüthenden Parteienkampfes fällt, so eröffnet sich damit auch die Aussicht auf den forttobenden Kampf. Das Opfer wilden Parteienhasses fordert Rache. Wem liegt dies näher als Romeo, dem Freunde und Mitgliede derjenigen Familie, für welche Merkutio gefallen ist. Für Romeo ist daher der Kampf Pflicht, und Freundschaft und Ehre fordern ihn dazu auf. Sein Pathos ist also ein berechtigtes. Es ist nicht mehr, wie bei Tybalt, die formelle Ehre, welche in dem Preisgeben des Lebens nur den Haß kühlt und darin die ächte Ritterlichkeit setzt, es ist die wahrhaft ritterliche Ehre, da mit dem Leben einzustehn, wo der Freund für

die Interessen seines Hauses gefallen ist. Dem Aufruf Tybalts an die nur formelle Ehre, der aus blindem Haß stammte, widerstand Romeo; das Band, welches ihn an die Capulets fesselte, hieß ihn, selbst auf die Gefahr für unritterlich zu gelten, dem Hohne Tybalts trotzen. Hier war die Unterdrückung der natürlichen Kampfbegierde und der verletzten Empfindung ein Sieg des besonnenen Geistes über die Leidenschaft. Merkutios Tod waffnet ihn aber mit edlem Zorne und erfüllt ihn mit der Kraft des sittlichen Pathos, wogegen alle andere Rücksichten schweigen. Sein Sieg über Tybalt ist daher auch der Sieg der wahrhaften Ehre, der berechtigten Leidenschaft über die nur formelle Ehre und den blinden Haß. Insofern aber der fortwuchernde Kampf selbst schon ein Unrecht gegen das durch ihn zerrissene Gemeinwesen ist und er sich mit jedem Opfer, das ihm fällt, endlos fortzuwälzen droht, so büßt auch Romeo in der Strafe der Verbannung mit Recht die allgemeine Schuld des zerrütteten Zustandes, in welchem sich das Maaß des Rechts und Unrechts des Einzelnen gar nicht mehr abwägen läßt.

Jede ächt tragische Kollision muß sich aus sich selbst, d. h. durch ihre eigene Dialektik lösen; nur so kann aus ihr diejenige Versöhnung hervortreten, welche uns ein Abbild der sittlichen Weltordnung ist, denn diese erzeugt sich unablässig aus der Vernichtigung aller Einseitigkeiten, die sich stets durch einander aufreiben, um in diesem Prozesse das Wahre und Ewige erstehn zu lassen. So wenig sich der Gang der Weltgeschichte durch theoretische Gründe, oder durch die kleinen Hebel der List und Intrigue aufhalten oder abändern läßt, eben so wenig die unerschütterliche Entwicklung des tragischen Pathos, an dem jede noch so wohlmeinende Mahnung, wie jeder äußerliche Versuch die Kollisionen zu lösen, scheitert. Diesen Gedanken versinnlichen in unserm Werke die beiden Gestalten des Fürsten und des Bruder Lorenzo, nur auf ganz verschiedene Weise. Der Prinz Escalus ist der Vertreter der Staatsgewalt in ihrer Einheit und Integrität. Aber der Staat, an dessen Spitze er steht, ist ein in Auflösung begriffener, durch den Kampf

der Parteien zerfleischter Körper. Sein Streben, die Einheit durch das Machtgebot, durch Drohung und Strafe wieder herzustellen, ist darum ein vergebliches, weil sich ein innerlich zerrissenes Gemeinwesen nur aus dem Innern, d. h. aus der Umkehr der Gesinnung wieder herstellen läßt. Die Person des Fürsten sinkt daher zu einer Schattengewalt herab, welche ihr vergebliches Mühen erfährt, die zersprengte Einheit des Staats äußerlich wieder zusammen zu fügen. So dient er aber dem Ganzen, insofern er die Ohnmacht äußerlicher Versuche darthut, Zustände zu heilen, welche, wie alles Geistige, sich nur aus der eignen Kraft des Geistes herstellen lassen. Zugleich weist er aber auch auf die Einheit des Gemeinwesens hin, als auf ein zu erstrebendes Ziel, das aber, in weite Ferne gerückt, erst am Schluß des tragischen Kampfes selbst als der gemeinsame Mittelpunkt wieder hervortritt. Daher schließt auch der Prinz, als der Vertreter des objektiven Rechts des Staats, die Tragödie selbst ab, weil derselbe wieder anerkannt und stark zu werden im Begriff ist.

Der Bruder Lorenzo stellt uns nach einer andern Seite die Ohnmacht des Verstandes gegen das Pathos der Leidenschaft und die Macht der Verhältnisse dar. Auch die wohlmeinendste Absicht, das besonnenste Verhalten, der verständigste Zuspruch vermögen da nichts, wo die Gewalt der Leidenschaft regiert. Lorenzo erfährt daher die Schwäche des mahnenden Worts und der hülfereichenden Hand, so gut als der Chor in der antiken Tragödie, der sich umsonst in der Betrachtung der ewigen sittlichen Gesetze abmüht, um dem Pathos und damit der Schuld der Helden Einhalt zu thun. Hinter den von einer Idee getriebenen Individualitäten keucht gleichsam das ruhig mahnende Wort des Verstandes athemlos her. Wie der Fürst durch sein vergebliches Einschreiten nur die Gewalt des Hasses und des öffentlichen Zerwürfnisses steigert, so gewähren Lorenzos Mahnung und seine feingesponnene, aus edelster Absicht hervorgegangene List nur die Gewißheit eines großen tragischen Schicksals, welches sich erfüllen muß, weil es

aus dem Boden der Leidenschaften, wie der Verhältnisse herauswächst, wenn es gleich nur durch die Individuen herbeigeführt erscheint. Lorenzo wähnt der Lenker des Geschicks werden und durch den frommen Betrug, den er spielt, das Verderben des Hasses besiegen zu können. Indem er dieses Wahnes, den er bei sich nährt, durch den tragischen Ausgang der Liebenden inne wird, erfährt er zugleich das Vergebliche eines Strebens, in welchem sich der Einzelne durch theoretische Betrachtung und die List des Verstandes zum Herrn von Verhältnissen machen will, welche nur aus der Natur der sie gestaltenden Persönlichkeiten ihre Entwicklung gewinnen können. In Lorenzo erleidet mithin derjenige Verstand überhaupt, welcher die Fäden da zu lenken meint, wo sie seinen Händen grade völlig entschlüpfen, eine Niederlage, weil er die Mächte nicht kennt, welche beschworen werden müssen, und in dem Irrthum befangen ist, der Gang des aus dem Pathos der Verhältnisse hervorgehenden Geschickes könne durch irgend ein äußerliches Mittel abgewendet werden. Es dient also auch der Pater Lorenzo wesentlich zur Enthüllung der unerschütterlichen Mächte der Tragödie. So wirken alle Individualitäten, jede in ihrer Weise, zur Vollendung des Bildes, welches alle zur Darstellung der Idee vereinigt und in bedeutsame Gruppen gliedert.

Die Tragödie ist aber nicht nur nach der Seite hin ein Abbild des weltgeschichtlichen Prozesses, daß sie das vergebliche Mühen der Individuen enthüllt, in die Speichen des Geschicks hineingreifen und den Gang der tragischen Entwicklung ändern zu wollen; sie spiegelt auch insofern die Bewegung des Weltgeistes ab, als sie das innerlich Nothwendige, die durch den Kampf der Gegensätze und des Pathos ihrer Organe bedingte Lösung in der Form der Zufälligkeit darstellt. Der ganze weltgeschichtliche Prozeß hat dies zu seinem Wesen, seine gesammte Bewegung, die Conflikte und ihre Versöhnung ununterbrochen in die Form der Zufälligkeit einzuhüllen. Daher der auf den ersten Anblick so grelle Mißton zwischen Inhalt und Form, der schreiende Kontrast zwischen

den Ideen, welche die Welt regieren und der Art und Weise, in welcher ihr Sieg zur Erscheinung kommt. Nur aus diesem, aller geschichtlichen Entwicklung eigenthümlichen Widerspruch des vernünftigen Inhalts und der ihm durchaus nicht entsprechenden, vom Geiste nicht gesetzten Form des Zufalls erklärt sich der nicht selten hervorbrechende Zweifel an der Vernunft in der Geschichte und an einer in ihr sich offenbarenden göttlichen Leitung. Wer sich nur an die Form hält, in der in der Geschichte Untergang und Sieg allgemeiner Interessen und Ideen zur Erscheinung kommen, kann in ihr nur ein Spiel des Zufalls sehn, der also ebenso auch das Gegentheil hätte hervorbringen können. Diese Form des Zufalls erscheint aber für die Erkenntniß nur als eine der vielen Arten, in welche sich das innerlich Nothwendige, d. h. das durch den Prozeß aller geistigen und sittlichen Faktoren Bedingte hüllt. Die Arten der Manifestation sind unerschöpflich, sie entziehn sich jedem Gesetze. Der Inhalt der Offenbarung ist aber und kann immer nur *einer* sein. Jedes ächte Drama giebt aber nur ein Abbild des weltgeschichtlichen Prozesses in verjüngtem Maaßstabe, aber mit schärfer ausgeprägten Lineamenten. Der Zufall kann daher im Drama auch nur die Bedeutung haben, das durch die Idee der Handlung und das Pathos innerlich Nothwendige zur Existenz zu bringen. Insofern aber die Poesie, vor allem die dramatische, jedes Faktum, jede Handlung aus den Quellen des innerlichen Lebens abzuleiten und auf das innere Leben der Individuen zurückzuführen hat, gleichsam das Aeußerliche der Handlung immer auf das Gemüth des Handelnden zurückbeugt und verinnerlicht, so ist in ihm, viel mehr noch als in dem geschichtlichen Prozesse, der Charakter alles nur Faktischen und Aeußerlichen abgestreift und in den der Offenbarung eines Innerlichen und Geistigen verwandelt. Daher kann hier die Form des Zufalls noch weniger, als in der Geschichte, die innere Nothwendigkeit verbergen, sie ist hier noch eine zartere, durchsichtigere Hülle, durch welche die sittliche Weltordnung, das Gesetz des Geistes, hindurchscheint, um jene endlich ganz zu

verzehren. Die ganze tragiſche Kataſtrophe, welche der Dichter in unſerm Werke dem ſcheinbaren Zufalle Preis gegeben hat, iſt daher ſo weit entfernt, nur ein blindes Ohngefähr und das rohe Schickſal zu ihrer Wurzel zu haben, daß ſie ſogar auch bei dem erſten Eindruck faſt ganz den Gedanken an die Form des Zufalls zurückdrängt. Der Charakter innerer Nothwendigkeit nimmt daher auch der Form der Zufälligkeit, welche ſich in unſerer Tragödie in zweifacher Weiſe hervorthut, einmal, indem Romeo dem Irrthum Preis gegeben wird, Julia ſei wirklich geſtorben, und dann, indem letztere erſt erwacht, nachdem Romeo das Gift bereits getrunken hat, die Härte und Unbarmherzigkeit, welche in jedem Zufall liegt, durch den ein großes Unglück, eine Zerſtörung der ſchönſten Verhältniſſe herbeigeführt wird. Der Eindruck wäre nicht tragiſch, ſondern nur empörend, wenn dieſe Hülle des Zufalls nicht dasjenige Geſchick einſchlöſſe, welches durch die Kolliſionen und die Charaktere ſelbſt von Hauſe aus ſchon bedingt iſt. Der Zufall trägt alſo nur dazu bei, das Unabwendbare zu offenbaren, indem er nur einer der mannigfaltigen Formen iſt, durch welche das an und für ſich Nothwendige, mit dem unſere ganze Seele erfüllt iſt, zur Exiſtenz kommt. Nach der Entwicklung der einzelnen Geſtalten, als Träger der Idee unſeres Werks und ihres Verhältniſſes zu einander, bleibt uns noch die Aufgabe, die Kompoſition unſeres Dramas in ſeiner Gliederung zu überſchauen. Dieſelbe Weisheit, welche ſich in der Erſchaffung der Organe der Idee zeigte, wiederholt ſich auch in der Entwicklung des Kunſtwerks. Verſuchen wir die Grundzüge der Kompoſition auch nach dieſer Seite ins Bewußtſein zu heben.

III.

Die dramatiſche Entfaltung der Tragödie.

Der Dichter führt uns im Eingange ſeines Werkes ſogleich in die Mitte des Parteienkampfes und des wüthenden Haſſes der Capulets und Montagues. Es kommt darauf an, daß der vom Haß durchwühlte Boden als die Stätte erſcheine, auf welchem alle Geſtalten ſich bewegen, aus dem alle Kolliſionen herauswachſen. Dazu iſt nothwendig, daß der Haß als ein über den Kreis der Familienglieder hinausgreifender dargeſtellt werde. Dies Bild geben uns die erſten Scenen. Die Herausforderungen und Beſchimpfungen der Dienerſchaft beider Häuſer zeigen uns, wie tiefe Wurzeln der Haß bereits geſchlagen hat. Das Erſcheinen der Freunde, Familienglieder und Häupter der beiden Geſchlechter, endlich des zürnenden Fürſten, vollendet das Bild des eben ſo unerſättlichen als weitgreifenden Haſſes. Wir gewinnen in dieſen wenigen Zügen die Anſchauung eines großen, in alle Kreiſe eingedrungenen Parteienkampfes, und ſind über die Sphäre des Privatlebens heraus in das öffentliche politiſche Leben hineingeriſſen. Dieſes in wenigen Zügen entworfene Gemälde bleibt für unſere Phantaſie der düſtere Hintergrund, auf welchem ſich die Individualitäten erheben. Das Gemüth ſieht einer Entwicklung auf dieſem vulkaniſchen Boden mit banger Ahnung entgegen. Die zweite Scenen-Gruppe führt uns in die Familien-Intereſſen der Montagues und Capulets ein, indem ſie zugleich die Geſtalten Romeos und Juliens zum Mittelpunkt

machen, wodurch wesentlich die Fäden für die folgende Entwicklung angelegt werden. Der träumerische, schwermüthige, Eltern und Freunden die lebhaftesten Besorgnisse einflößende Romeo, von Liebessehnsucht und Liebesleiden gedrückt, erscheint vor uns, ein Bild verfehlten Strebens, und darin zugleich sich selbst bekämpfend. Ihm gegenüber die unbefangene, von Lust und Schmerz noch ganz unberührte, kindliche, der Eltern Willen ergebene Julia, um die Graf Paris mit Zustimmung der Eltern wirbt. Romeo in verkehrter Richtung, umdüstert, Julia, noch ganz unselbstständig, kaum an der Schwelle der Leidenschaft stehend; beide einander noch völlig fremd. Daß selbst jeder Bezug der beiden Gestalten auf einander ferngehalten worden ist, beide vielmehr ganz entgegengesetzten Stimmungen zugewandt erscheinen, erhöht den Eindruck der später unmittelbar zündenden Gewalt der Leidenschaft. Die poetische Bedeutung der unbefriedigenden Neigung Romeos zur Rosalinde ist bereits nachgewiesen worden. Julien aber sehn wir durch die Werbung des Grafen Paris und die elterliche Zustimmung bereits in ein Verhältniß willenlos verflochten, welches, durch eine etwa erwachende Leidenschaft derselben, den Keim der tragischen Kollision in sich trägt. Der Rath, das Fest der Capulets zu besuchen, zunächst von Benvolio in gutgemeinter Absicht angeregt, um den Freund von seiner Rosalinde abzulenken, von diesem aber nur in der Absicht angenommen, sich an seiner Göttin Glanz zu weiden, leitet fast spielend in das tragische Verhängniß ein. Aus so heiterer Höhe trifft der zündende Blitz. Ein plötzlicher Einfall, rasch und unbefangen ausgeführt, trägt uns in die Mitte einer Kollision, aus der uns schon die ganze tragische Zukunft drohend entgegenblickt. Diese ganze Welt, in der wir uns befinden, ist so in sich verstimmt, daß sich aus jedem Schritte, noch so harmlos gethan, ein tragisches Verhängniß entwickeln kann. Darin liegt aber die ächt poetische Kraft, durch die Grundfarbe des Gemäldes diejenige Stimmung zu erwecken, welche alle besonderen, sich noch so unbefangen anlassenden Situationen mit einem düstern Ton begleitet.

Aber die Situation, welche für das ganze Leben Romeos und Juliens entscheidet, wird zugleich innerlich vermittelt durch die unvergängliche vierte Scene, zwischen Romeo und den Freunden, Merkutio und Benvolio, welche im Begriff stehn, sich zum Feste der Capulets zu begeben. Der Humor Merkutios, der uns mit seiner erwärmenden und verzehrenden Kraft hier zum erstenmale entgegenblitzt, löst die unmännliche Selbstpeinigung Romeos, die aus Irrthum und Wahn entspringende Qual seines Gemüths innerlich auf. Der Humor Merkutios hebt gleichsam mit seinem leichten Geistesflügel, mit der Schwungkraft seines Scherzes die schwere Last von Romeos Herzen hinweg und befreit ihn, wie uns, unbewußt von dem herniederziehenden Gewicht seiner düstern Leidenschaft. Die Spitze dieser humoristischen Lust ist die Erzählung von Frau Mab. In ihr wirft Merkutio, wie in eine Retorte, den ganzen Umfang aller zeitlichen und endlichen Zwecke, Interessen, Mühen und Sorgen, um sie durch das Feuer seines Humors zu schmelzen. Die Erzählung ist daher eine Art Läuterungsprozeß alles vergänglichen, mit Ernst verfolgten Mühens und Sorgens, in welchen sich der Mensch in die Eitelkeit des Lebens einhaust, ohne die Nichtigkeit seiner Zwecke und Interessen zu ahnen. Merkutio verflüchtigt hier durch den Duft seines Humors die grobe, irdische Atmosphäre und bereitet auf diese Weise zugleich indirekt eine tragische Stimmung vor, in welcher mit der Negativität des Endlichen für eine Idee Ernst gemacht wird. Merkutio ebnet also gleichsam den Weg zum Heiligthum der tragischen Leidenschaft und führt uns mit spielendem Ernste über den Kreis der unwahren, vergänglichen Lebensinteressen hinaus auf die Bahn des ächten Lebensgehaltes.

Romeo folgt den heiteren Freunden, halb widerstrebend, indem sein Herz erbangt und ein dunkles Verhängniß ahnet. Romeos tiefe Natur kündigt sich in diesem die Zukunft gleichsam anticipirenden Ausspruch an. Sein Gemüth, bisher nur durch die unerwiederte Neigung Rosalindens verstimmt, ist plötzlich in eine tragische

Stimmung geworfen, in welcher er sich einem dunklen Verhängniß entgegengeführt fühlt. Diese tragische Stimmung begleitet ihn zu dem glänzenden Feste der Capulets. Von dem Anblick Juliens im Innersten ergriffen und außer sich gesetzt, kaum vor der Wuth Tybalts durch des alten Capulets strenge Zurechtweisung desselben geschützt, erscheint uns Romeo in die Mitte einer feindlichen Welt versetzt, an welche er sich gleichwohl für immer gefesselt fühlt. Der erste Moment seines Erscheinens bestätigt die Ahnung, mit der Romeo das Fest besuchte. Alles trägt hier den Charakter des Plötzlichen, Ueberraschenden, jäher Kontraste. Ein prachtvolles Fest, eine durcheinanderwogende, heitere Menge, in der sich die beiden Gestalten fürs Leben gewinnen, bei welchen Schauen und Lieben sich in einen Moment zusammengedrängt haben. Der schöne ritterliche Jüngling und die schönste Blume von Veronas Flur finden sich in erster, scheinbar zufälliger Begegnung als für einander geschaffen, jeder in dem Andern die nothwendige Ergänzung seines Lebens sogleich empfindend, in dem bunten Gewimmel durch eine geheimnißvolle, divinatorische Kraft einander durchschauend und sich augenblicklich als eine eigne, von allen ihren übrigen Lebensverhältnissen abgelöste Welt für sich erfassend, von den feindlichen Wogen des Hasses zerstörend umtobt; jedes der Liebenden das Tragische seines Geschicks vorfühlend und dennoch durch eine tiefere Gewalt seines Gemüths ihm unabänderlich Preis gegeben. So scheiden wir am Schlusse des ersten Akts mit der tragischen Stimmung, welche ein zum Kampfe mit feindlichen Mächten bestimmtes Pathos stets in uns erzeugt, besonders wenn dasselbe zugleich in den Individuen selbst mit der Gewißheit des Conflikts auftritt und dennoch sich als eine unabweisliche Macht ankündigt. Alle Elemente erscheinen mithin heraufbeschworen, durch deren Bewegung gegen einander die weitere tragische Entwicklung bedingt ist. Es ist, wie wir in diesen wenigen Zügen darzuthun versucht haben, unmöglich, dichterischer alle Elemente zusammen zu fassen, aus welchen der tragische Conflikt sich entbinden muß. Mit dieser Gewißheit treten wir in die folgenden Akte hinüber.

Der zweite Akt bringt die Keime der Leidenschaft, welche der erste Akt gesäet, zur schönsten Blüthe. Der volle Duft der Poesie breitet sich über die Liebenden aus, die Nacht zeitigt das Bekenntniß der keuschen Neigung, die in ihrem Ursprunge eben so tief und begeisternd, als ächt sittlich ist und daher auch zur sittlichen Einheit der Ehe erhoben zu werden fordert. Alles in diesem Akte hilft die heimlich geknüpfte Verbindung befestigen. Von ganz verschiedenen Beweggründen aus reichen sich die geschäftige Amme und der Bruder Lorenzo dazu die Hand; erstere ihrem frivolen Naturell und ihrer kupplerischen Neigung folgend; Lorenzo den Betrug begünstigend, weil er ihm ein Mittel zur Versöhnung der beiden Häuser zu sein verspricht. So wirken der unsittliche und sittliche Hebel ineinander, die für einander geschaffenen Persönlichkeiten für immer zu vereinen. Wie Intrigue, List und frommer Betrug ineinandergreifen, dies Ziel herbeizuführen, so offenbart uns dieser Akt zugleich auch die durch die Gewalt der Leidenschaft bewirkte Umgestaltung der beiden Liebenden. Jedem ist die ganze Sonne seines innern Lebens aufgegangen. Das bis jetzt der Unbefangenheit und kindlichen Unschuld dahingegebene Mädchen breitet plötzlich den süßesten Duft der Poesie der Liebe über uns aus, ihr Gemüth ist durch den Strahl der Leidenschaft gezeitigt, ihre Sinne sind erwacht, alle Gluth, welche in verschlossener Tiefe, bis jetzt, ihr selbst unbewußt, zusammengepreßt war, ist in einem Augenblick hervorgebrochen und zeigt ihr das ganze Universum in vollster Pracht, welche nur das eigne Innere wiederstrahlt. Die erwachte Leidenschaft schafft sich ihre Sprache, die ideale Form ihres reichen Inhalts, das schmuckloseste und doch so reizende Gewand, welches den Zauber der Empfindung so klar durchscheinen läßt. Die Anmuth und Naivität des Ausdrucks ringt mit der Tiefe des Empfindens um den Preis, und doch scheint jedes das Andere zu seiner vollen Entfaltung zu bedürfen, denn die Tiefe des Gehalts verbirgt sich in der Naivität des Ausdrucks und dieser überrascht uns doch wieder durch die Fülle der Anschauung, die er einschließt und welche

ihn gleichsam überwächst *). Wenn in Julien der Blitzstrahl der Liebe die volle Poesie des Empfindens gereift und dieses sie mündig gesprochen hat, so hat Romeo alle Erinnerung an die frühere Verirrung von der Tafel seines Gemüths hinweggewischt, und erscheint damit auch als der kühne, das Ruder seines Geschicks muthvoll lenkende Jüngling. Der krankhaft bewegte, der in widerstrebenden Empfindungen herumgeworfene Romeo ist untergegangen, der geistig gesunde, thatkräftige, nur von einer Empfindung getragene, der sich stolz und muthig auf diesen Wogen schaukelt, ist erstanden. Als den so verwandelten begrüßt ihn Merkutio **), der zwar den Grund der Verwandlung nicht ahnet, aber doch ein völlig umgeartetes Wesen vor sich sieht. Alles in diesem Akt scheint hier nur Leben und Seligkeit zu athmen, Alles scheint nur dem einzigen Interesse der beiden Liebenden zu dienen und dennoch drohen, freilich noch in weiter Ferne, heranziehende schwere Wolken sich an diesem Himmel zu sammeln. Bricht doch selbst durch die Momente des höchsten Liebesentzückens in Julien ein unheimliches Empfinden hindurch, welches unbewußt aus der Schuld hervortaucht, in der heimlichen Verbindung das Recht der Familie verletzt zu haben ***). Dieses drohende, über unsern Häuptern aufsteigende Ungewitter, das

---

*) Wir haben dabei besonders diejenigen Stellen gegenwärtig, in welchen Julia die tiefste Natur der Liebe selbst, ihr geheimstes Wesen offenbart und aus der Tiefe ihrer Empfindung Anschauungen ausspricht, welche wie Eingebungen erscheinen. Wir meinen vor Allem die großen Worte, mit denen sie das Wesen aller Liebe auf das erschöpfendste ausspricht:

So gränzenlos ist meine Huld, die Liebe
So tief ja, wie das Meer. Je mehr ich gebe,
Je mehr auch hab' ich: beides ist unendlich.

**) (Akt 2, Scene 4.) Merkutio sagt gleich nach der ersten Begrüßung zu Romeo: „Wie nun? Du sprichst ja ganz menschlich.“ u. s. f.

***) Besonders in den Worten (in der Gartenscene Akt 2, Scene 2):

Obwohl ich Dein mich freue,
Freu' ich mich nicht des Bundes dieser Nacht.
Er ist zu rasch, zu unbedacht, zu plötzlich.

sich uns, freilich nur erst in einzelnen Zügen inmitten des seligsten Entzückens ankündigt, zieht sich als der tragische Hintergrund auch durch diesen zweiten Akt hindurch und geleitet uns in den dritten Akt hinein, mit dem wir der tragischen Katastrophe selbst näher treten.

Der dritte Akt bringt alle die in den Verhältnissen und Individualitäten liegenden tragischen Conflikte zur Erscheinung; er reißt uns in die Mitte des Verhängnisses, welches eben sowohl ein Ergebniß der freien That der Individuen, als der Verhältnisse erscheint, in welche dieselben versetzt worden sind, und deren Stärke und Recht an ihnen offenbar wird. Den Eingang zu dem tragischen Zerwürfniß bildet der Humor Merkutios, der, wie wir gezeigt, obwohl selbst dem Princip der formellen Ehre und dem Parteihasse unterthan, doch zugleich darüber den Humor hat, und durch ihn theoretisch gleichsam das auflöst, was er praktisch selbst verfolgt. Der Humor, weil er uns in keine einseitige Richtung versinken läßt, sondern eine befreiende Kraft ausübt, erhebt auch Merkutio innerlich über das, dem er doch in seinem Thun selbst huldigt. Aber es liegt zugleich in diesem Humor eine läuternde Kraft, wenn Merkutio auch persönlich denselben Mächten erliegt, die er durch die Kraft seines Humors auflöst. Merkutio aber macht, wie wir oben bereits auseinandergesetzt haben, Ernst mit jener den ganzen Umfang der Endlichkeit verflüchtigenden Kraft des Humors, indem er von dem Leben selbst mit einem Scherze Abschied nimmt und uns darin einen Beweis giebt, daß ihm das Leben selbst niemals als das Höchste gegolten hat, daß es niemals von ihm mit ängstlicher Anhänglichkeit gepflegt worden ist. Diese Dialektik alles Endlichen durch den Humor geht der Dialektik vorher, welche die Macht der Wirklichkeit, der Conflikt der Verhältnisse übernimmt. Der Humor Merkutios leitet also gleichsam jene tragische Auflösung ein, welche durch den Zusammenstoß der sich in ihrer vollen Kraft ausbreitenden Gegensätze bedingt ist. Merkutio bereitet so durch seinen Humor im Tode jene tragische Stimmung vor, in welcher alles Feste in uns erzittert, weil es durch eine entgegen-

gesetzte Macht zum Bekenntniß seiner Nichtigkeit gezwungen wird, in welchem vor Allem der Mensch das Leben selbst als Organ zur Darstellung einer ihn ganz erfüllenden Idee ansieht, das er für dieselbe mithin auch zu opfern entschlossen ist. Diese Negativität des Endlichen begleitet uns nun fort in die tragische Entwicklung, welche im Grunde nur der reale Prozeß dessen ist, was in dem humoristischen Subjekt schon als Weltanschauung gelebt hatte. Wir haben oben bei der Nachweisung der Bedeutung des Merkutio zu zeigen gesucht, warum Merkutios Tod hier seine Stelle habe, indem derselbe da nicht mehr erscheinen dürfe, wo die tragischen Conflikte selbst die Rolle des auflösenden Humors übernehmen.

Sobald das Pathos selbst sich vor uns auslegt, angegriffen durch die Mächte, welche sich ihm, als einem einseitigen Rechte, gegenüberstellen, ohne doch selbst das Bewußtsein ihrer eigenen Einseitigkeit zu haben, dann tritt auch die Wahrheit der humoristischen Weltanschauung heraus. So erhält sich also in dem tragischen Conflikte und der weiteren Entwicklung der Tragödie gleichsam der Kern Merkutios, und lebt nur in der höheren Gestalt einer objektiven Dialektik der tragischen Gegensätze und ihrer Versöhnung fort.

An Merkutios Tode entzündet sich daher auch erst das tragische Pathos. Romeo kämpft nicht mehr für die formelle Ehre, er setzt das Leben für den getödteten Freund ein, welcher dem brutalen Hasse erlegen war. Der Haß der Geschlechter beginnt nun erst in seiner zerstörenden Gewalt zu wirken, indem er vernichtend in die edelsten Verhältnisse des Lebens eingreift. Romeo, der Rächer des Freundes, entbindet gleichsam mit diesem Momente alle bisher verschlossenen feindlichen Gewalten, die nun in erschütternder Schnelle ihre furchtbaren Schläge führen.

Mit der Rache Romeos an Tybalt ist die Schuld desselben nur durch eine neue Schuld aufgehoben worden. Der Prinz, der Vertreter der Staatsgewalt, und mithin der Rächer des verletzten Rechts, verhängt die Strafe der Verbannung, für Romeo jetzt bitterer als der Tod, weil sie ihn von derjenigen trennt, bei der er

allein zum vollen Gefühl seines Lebens kommt. Mit dem Bewußtsein von diesem über Romeo eingebrochenen Verhängniß führt uns der Dichter zur Julia, die, nichts ahnend von dem über ihrem Haupte schwebenden Geschick, jetzt sich im vollen Besitz des theuren Gatten wähnend, in der Poesie der Liebe schwelgt. Das scheu ihre Neigung verrathende Mädchen, in der jungfräuliche Scham und die tiefste Hingebung der Leidenschaft mit einander rangen, ist übergegangen in die ihres ungetheilten Glücks gewisse Gattin. Zum erstenmale bricht sie die vollen Früchte der glühenden Leidenschaft. Das entzückende Gefühl, in sittlicher Gemeinschaft dem Einzigen für immer anzugehören, sich selbst die Seligkeit dieses Besitzes gestehn, stolz diese Leidenschaft, als ihr höchstes Recht vor sich selbst bekennen zu dürfen, treibt wuchernd die prachtvollsten Blüthen höchster Liebeslust aus ihr hervor. Die Musik des Gemüths drängt sich in vollen Akkorden zu ergießen, die im kühnsten Wechsel sich dennoch zu einem einzigen Tongemälde vereinigen. Aber welch' ein Kontrast zwischen der Julia, welche sich auf dem Gipfel befriedigter Leidenschaft wähnt und dem wissenden Zuschauer, welcher zitternd das herannahende Verhängniß schaut! Mit der Nachricht von des theuren Vetters Tybalts Tod durch Romeos Hand, und von Romeos Verbannung, bricht der volle Sturm der Leidenschaft ungehemmt los. Die Größe des Verlustes thürmt sich mit allen seinen Schrecken vor Juliens Phantasie auf. Die schwellende, Alles verklärende Lust trunkenen Entzückens ist dem tiefsten Wehe des durchstoßenen Herzens gewichen. Aber dieser Schmerz zeitigt und reift auch das heroische Weib. Wie der Blitz der Liebe in des jungfräulichen Mädchens Busen alle schlummernden Knospen der Empfindung plötzlich entfaltete, so dringt uns aus der Beredtsamkeit des Schmerzes, aus der Größe des Verlustes schon das heroische Element entgegen, das es auch mit einer Welt aufzunehmen entschlossen ist.

Zu dem gigantischen Schmerz Juliens, der gleich sehr das lautlose, dumpfe Hinbrüten und die weinenden, schwächlichen Klagen verschmäht, bildet Romeos wilde, ins Maaßlose sich verlierende

Wuth das Gegenstück. Hier thut sich sein ungestümes und ungezähmtes Naturell hervor, das der Gedanke an die Trennung in Verzweiflung stößt. In Romeos Leidenschaft tobt der ganze wilde Trotz gegen das Geschick; in Juliens Schmerz geht er ins Furchtbare. Die Mahnung Lorenzos, sein milder, die Gesetze weisen Maaßes ihm entgegenhaltender Zuspruch, der wie ein antiker Chorus über dem Pathos der Leidenschaft schwebt, prallt an der Stärke dieses wilden Schmerzes ohnmächtig zurück. Der tragische Conflikt scheint auf seine Höhe getrieben. Die Liebenden sind einander durch das Verhängniß des Hasses, der sich von Verletzung zu Verletzung fortwälzt, entrissen, und empfinden sich darin bis in das Mark ihres Lebens erschüttert. Und dennoch ist dies nur das Vorspiel des Geschicks, welches mit ehernem Tritt unabwendbar einschreitet.

Der Fortgang der dramatischen Bewegung beruht nun darauf, daß die Wurzeln der tragischen Kollision tiefer und tiefer geführt werden. Was bis zu diesem Momente nur ein Resultat des seit undenklicher Zeit fortwirkenden Hasses der Geschlechter war, das enthüllt sich nun auch als die Verletzung sittlicher, substanzieller Mächte. Der väterliche Wille des alten Capulet vollendet den Conflikt, indem er sich als das ausschließende Recht behauptet und damit das schon begonnene Zerwürfniß unheilbar macht.

Diese tragische Kollision leitet die kurze Scene zwischen dem alten Capulet und Graf Paris ein, in welcher wir des Vaters kategorische Einwilligung in die Werbung des Grafen vernehmen. Der väterliche Wille spricht sich schon in seiner ganzen rücksichtslosen Bestimmtheit und damit in seiner ganzen, das Recht der Innerlichkeit und die Freiheit der Neigung verletzenden Härte aus *),

*) (Akt 3, Scene 4.) Hierher gehören besonders die Worte des alten Capulet zum Grafen Paris:

Graf Paris, ich vermesse mich zu stehn
Für meines Kindes Lieb'; ich denke wohl,
Sie wird von mir in allen Stücken sich
Bedeuten lassen.

und weist uns damit auf eine furchtbare Zukunft hin. Auf dieser Grundlage erhebt sich der einzige, von einem düstern Geiste umwobene Abschied Romeos und Juliens. Erst durch den Vorhergang der Scene zwischen Capulet und Graf Paris wird dieser Abschied für uns der Schwanengesang der vereinigten Gatten. Die trübe Ahnung, welche wir über beide Liebende ausgebreitet sehn, wird durch diesen Vorgang zur Todesahnung, welche wie eine Gewitterwolke über uns hängt, die sich früh oder spät unheilbringend entladen muß.

Mit dem Moment der Trennung Juliens von Romeo bricht nun der Gegensatz mit allen Schrecken über Julien ein. Dadurch wird Julie im Gefühl des Rechts ihres Pathos zum äußersten Kampf aufgerufen. Die folgenden Scenen bis zum Schluß unseres Aktes entfalten diesen bis zu seiner Spitze fortgetriebenen Gegensatz des väterlichen Willens und der freien Subjektivität des Gemüths. Schlag folgt auf Schlag. Die dem Mörder Romeo fluchende Gräfin Capulet verkündet die neue und verhängnißvollste Trauerbotschaft der beschlossenen Vermählung, als eine Freudenbotschaft; der erzürnte Vater bricht über die Weigerung Juliens in rohe Wuth aus, welche sich bis zur tyrannischen Verstoßung der Tochter forttreibt, wenn sie die Vermählung einzugehn sich weigert. Nachdem sich nun auch die Mutter in unmütterlicher Härte von Julien geschieden, und Julia sich ihrerseits von derjenigen geschieden hat, welche dem tiefen sittlichen Ernst der Liebe die frivole Lebensansicht tröstend entgegenhält, ist Julia ganz auf die eigne heroische Kraft ihres Gemüths zurückgewiesen. So einsam dastehend erhebt sie sich aus der Nacht ihres Leidens zu dem ächten, in tiefster Seele gesammelten Entschluß, das Recht ihrer Liebe mit dem Leben zu vertheidigen *). So bricht die Sonne heroischer Geisteskraft aus der von Leiden umnachteten Seele, als ein Zeugniß

*) Julia schließt den dritten Akt mit den Worten:
Schlägt Alles fehl, hab' ich zum Sterben Kraft.

der göttlichen Abkunft dieſer Leidenſchaft hervor. Es iſt der freiwerdende, die letzten Reſte irdiſcher Abhängigkeit verzehrende Geiſt, der ſich in dieſer Sammlung des Gemüths entbindet. Mit ihm entläßt uns der Dichter am Schluß dieſes Akts. Die Höhe des tragiſchen Conflikts iſt erreicht. Die Trennung der Gegenſätze iſt eine vollſtändige geworden, die Welten ſind völlig zerſpalten. Dramatiſch iſt und muß daher dieſer Akt, weil er die Zerwürfniſſe ganz herausarbeitet, die gewaltigſte Kraft aufbieten. Indem uns aber der Dichter mit dem Ausdruck der heroiſchen Todesverachtung Juliens entläßt, giebt er uns die abſolute Gewißheit von der Intenſität des ſie regierenden Pathos und hat zugleich durch die ganze Bewegung die Entſcheidung der Geſchicke näher geführt. Wir ſind inne geworden, daß der Tod nur wird die Gegenſätze verſöhnen können. Aber der momentane heroiſche Entſchluß bedarf der Bewährung, er kann ein ſchnell verflackerndes Strohfeuer, oder ein helles Sonnenfeuer ſein. Auf dieſe Bewährung werden wir mit Nothwendigkeit gewieſen, ſie bedingt den naturgemäßen Uebergang zum vierten Akt.

Der vierte Akt hat, wie ſchon angedeutet, den Heroismus Juliens, mit dem wir ſie am Schluß des dritten Aktes ſcheiden ſahen, zu bewähren. Dazu greifen in Julien die Liſt des Verſtandes und die Energie des Gemüths ineinander. Die erſtere verdeckt ſorgfältig und mit der abwägendſten Beſonnenheit den Vulkan, der in ihrer Bruſt tobt, die letztere wagt zu unternehmen, was in ruhigen Tagen die Phantaſie nur zu träumen ſchauderte. In Julien treibt das Pathos der Liebe, wie eine ſchöpferiſche Kraft, alle Keime ihrer Geiſtes- und Gemüthsſtärke zum völligſten, üppigſten Aufwuchs, der ganze Adel ihres Sinnes liegt entfaltet vor uns. Mit dieſem Akt bewährt ſich Julia als eines großen tragiſchen Geſchicks würdig, ſie ſteht auf der Höhe der Conflikte, die hier zuſammenſtoßen, und welche nicht Pygmäen, ſondern ſtarke, gewaltige Naturen zerſchmettern und dadurch unſer Mitleid, wie unſere Furcht in Bewegung ſetzen. Der Dichter hat die Scene mit Graf

Paris, in welcher Julia mit der ganzen Sophistik des Verstandes den Fragen des Grafen begegnet und durch den Witz doppelsinniger Wendungen die Wahrheit der Gesinnung mit dem Schein der Offenheit vereinigt, dem heroischen Entschluß unmittelbar vorhergehn lassen. In den Erwiderungen Juliens scheint die Sprache in der That nur den Zweck zu haben, die Empfindungen zu verbergen, eine so schlagende Kraft zeigen diese dem Grafen Paris ertheilten Entgegnungen. Die Qual der Situation erhebt Julien über sich selbst und sie zeigt, wie alle große Naturen, daß die auf sie eindringenden Mächte sie nur zur vollen Herrschaft aller ihrer Kräfte bringen. Der Entschluß, den Schrecken des Todes ins Auge zu schauen, den sie mit Freuden umfaßt, um des süßen Gatten reines Weib zu bleiben, vollendet das Bild des allseitig entfalteten Pathos des heroischen Weibes, welches die Furchtbarkeit des Geschicks mit einem Muthe beseelt hat, der uns nur darum natürlich scheint, weil er als die reife Frucht ihres ganzen Wesens hervorbricht.

Mit diesen Todesschauern, welche Julia durchlebt, bildet jene rührige Geschäftigkeit, mit der Alles zum Vermählungsfeste Hand anlegt, einen furchtbaren Kontrast. Der Dichter hat diese Gegensätze scharf aneinander gerückt. Unser Gemüth ist für solche Kontraste bereits gestählt. Dort alle Schrecken des Gemüths, hier die volle Lust, das volle Vorgefühl zu dem Feste, welchem Julia sich gewaltsam entwindet. Und nun der rasch hereinbrechende Jammer bei dem Anblick der dahingeschiedenen Braut, in welchen die einzelnen Stimmen nacheinander einfallen, um sich in den allgemeinen Schmerz aufzulösen. Und endlich die Kehrseite dazu in den unverrichteter Sache abziehenden Musikanten, in ihrer Unterredung mit Peter, in welche die tragische Stimmung sich ungefähr wie aus der tragischen Trilogie in ein Satyr-Drama ableitet. Aber sie dienen dazu, das Bild der Welt zu vervollständigen. Das eine Auge der Welt weint, während das andere, unberührt davon, fortlacht und scherzt. Es ist derselbe schneidende Kontrast, den uns das Leben täglich und stündlich zeigt, neben dem furchtbaren Wehe,

Gleichgültigkeit und verletzender Spaß; beides hart aneinanderstoßend. Aber das Leben selbst ist im Großen und Ganzen stets ein solch auf- und abwogendes Wellenspiel, in welchem Schmerz und Scherz, Gram und sorgloses Dahinleben immer ineinander übergehn, wo sich neben den furchtbarsten Geschicken stumpfe Gleichgültigkeit aufthut. Grade dieses schroffe Nebeneinander, worin der Dichter uns das Abbild der Kontraste des Lebens selbst entworfen, befreit zugleich von der einseitigen Herrschaft des Affekts.

Obgleich für uns der Jammer der Familie an Herbheit dadurch verliert, daß wir Julien nur scheintodt wissen, so sind wir doch durch die ganze Bewegung des Dramas, durch die Grundlage des Familienhasses, wie durch die Kollision innerhalb der Familie, in diejenige tragische Stimmung versetzt, welche uns in dem Schein des Todes nur einen Vorboten des wirklichen Todes der Liebenden ahnen läßt. Wir haben oben bereits entwickelt, daß der Zufall, durch welchen der Tod Romeos und Juliens scheinbar herbeigeführt wird, uns die innere tragische Nothwendigkeit ihres Untergangs enthüllt. In wessen Gemüth nicht schon die Gewißheit desselben durch die gesammte Bewegung unseres Dramas hervorgerufen worden ist, für den ist der Tod Romeos und Juliens freilich nur ein roher Zufall, aber nur darum, weil er mit seinem Gemüthe nicht innerhalb der Elemente lebt, welche hier feindlich walten. Wer selbst außerhalb der Bewegung der Conflikte steht und sie nicht an des Dichters Hand in sich selbst durchlebt, für den ist der Ausgang der Tragödie auch ein äußerlich herbeigeführter. Auch hier bewährt es sich, daß nur das Gleiche vom Gleichen erkannt werden könne. Die Welt, wie das ächte Drama, ist für denjenigen stets ein Spiel des Zufalls, der die Form nicht durchbricht und in das Herz der Interessen, der Gegensätze und ihrer sie aufhebenden Einheit vordringt.

Die Aufgabe des fünften Akts kann nur die sein, den aus den Gegensätzen und Conflikten sich entbindenden Geist, welcher, wie er sie hervorgetrieben, auch zu bewältigen weiß, vor uns werden

zu lassen. Er vollendet das Abbild des Weltgeistes, indem er das einseitige Recht, welches an sich selbst Unrecht ist, weil es allein Recht sein will, zerstört, und in dieser Dialektik zugleich sich ein sicheres, über die besonderen Interessen übergreifendes Resultat erringt. Romeo, von falscher Kunde getäuscht, Julia sei todt in das Grab ihrer Väter gesenkt, beschließt seinen Tod. Er sieht dem Verhängniß ruhig ins Auge, weil er das Leben wegwirft, als eine hohle Schale, deren Gehalt daraus verschwunden ist. Dieser Entschluß bewährt das Recht seiner Liebe. Dies Recht vollzieht sein Urtheil an Paris, der an dem Recht der freien Neigung gefrevelt hat. Romeo weiht sich, die Unendlichkeit seiner Liebe bewährend, mit dem freisten Entschluß, der hellsten Besonnenheit dem Tode, und schreitet ihm entgegen, mit der vollen Kraft der Phantasie noch einmal in der Fülle der Schönheit und Anmuth Juliens schwelgend, welche der Sturm grausam zerknickt hat. Die erwachende Julia vereinigt ein unbeugsamer Wille rasch mit dem theuren Gatten. Die Schnelligkeit ist hier nicht Ueberraschung, nicht der Ausdruck augenblicklicher Verzweiflung, sondern nur die kühne, lang genährte That, welcher diese heroische Seele fest ins Auge geschaut hatte. Der Schluß der Tragödie kann nur die aus dem Tode der Liebenden sich erhebende Versöhnung der Häupter beider Geschlechter darstellen, deren absolute Bedeutung, als Abbild des weltgeschichtlichen Prozesses, wir bereits entwickelt haben. Der Schluß faßt die aus der Dialektik der Einseitigkeiten hervorbrechende Idee in ein großes Bild zusammen. Hier die beiden Liebenden, dahingestreckt durch ihre eigne, freie That, die Unendlichkeit ihres Pathos und den sittlichen Ernst ihrer Leidenschaft bewährend, zugleich auch ein Zeugniß des verletzten Rechtes der Familie, welches sich rächend gegen sie gekehrt hat. Neben ihnen der getödtete Graf Paris, an dem sich das Recht der von ihm verletzten Innerlichkeit gerächt hat. Dort die mit Schrecken und Schmerz erfüllten Häupter der Familien, von ihren Anhängern gefolgt, das Opfer ihres zerstörenden Hasses erblickend und darin die furchtbare Mahnung des

Schicksals erkennend, den das Gemeinwesen zerrüttenden Parteienkampf zu beenden, endlich der Prinz, der, wie Lorenzo durch die erschütternde Wirklichkeit die Ohnmacht aller äußerlichen Versuche erfahren hat, die Kollisionen zu lösen. Ihnen verkündigt daher der Anblick dieser Opfer die große Wahrheit, daß weder die List des Verstandes, noch die Besonnenheit, weder Drohen noch Strafen die Geschicke zu lenken vermögen, welche sich nur durch ihren eignen immanenten Prozeß fortentwickeln und uns darin das ewige Gesetz der sittlichen Weltordnung darstellen, welche sich stets aus der Vernichtung aller Einseitigkeiten gebiert.

IV.

Die Charaktere in besonderer Beziehung auf ihre dramatische Darstellung.

In unserer Kunst der dramatischen Darstellung deuteten wir, bei der Entwicklung des ersten Standpunkts der unmittelbaren Empfindung an, daß reiche dichterische Gestalten unmöglich nur vermittelst einer gesteigerten lyrischen Empfindung zu versinnlichen seien *). Wir nannten beispielsweise die Julia, welche durch eine reichbegabte Persönlichkeit, von dem Standpunkt der Empfindung aus dargestellt, uns nur stellenweise entzücken, niemals aber das Ganze dieser reichen Figur vergegenwärtigen werde. Sie fordert ein Gleichgewicht aller zur Darstellung nöthigen Kräfte, und eine Fähigkeit, dieselben willkührlich steigern, mithin beherrschen zu können. Ihre vollendete Darstellung wird daher immer ein Prüfstein ächter künstlerischer Bildung und der Genialität zugleich sein. Versuchen wir durch die folgenden Andeutungen den Reichthum dieser Individualität aufzufassen und dadurch Darstellerinnen selbst Führer zu werden.

Die Gestalt der Julia durchläuft zwei große Phasen der Entwicklung. In der ersten zeigt uns der Dichter das Werden und Wachsen ihrer Leidenschaft, in der zweiten erscheint sie als die mit der ganzen Kraft ihres Pathos gegen das rauhe und unbarm-

*) Vergl. meine Kunst der dramatischen Darstellung Seite 60 u. f. f. und besonders Seite 67.

herzige Schicksal ankämpfende Heroine. In der ersten Epoche entfaltet sich die ganze Fülle ihres Geistes und Gemüths, um mit dem Zauber zartester und leidenschaftlichster Liebe die Seligkeit des schwelgenden Herzens auszubreiten. Hier gewinnen wir die Gewißheit der schöpferischen und beseeligenden Kraft ihrer Leidenschaft. In der zweiten Epoche faßt sich dieses Pathos zum Widerstande zusammen und geht in den Kampf mit der harten Wirklichkeit ein. Hier steigern sich gleichfalls alle Kräfte der Seele, um den Heroismus der Leidenschaft und ihren furchtbaren Ernst zu bewähren. Da sich aber die Kraft immer nur durch den Grad des Widerstandes bewährt, den sie erfährt, so offenbart uns die zweite Epoche der Entwicklung Juliens auch dadurch die Intensität ihres Pathos, indem es sich in Kampf und Tod als die über alle Schrecken triumphirende Macht bewährt. Darin liegt zugleich der innere Zusammenhang zwischen beiden Phasen. Es ist in beiden eine und dieselbe, die ganze Persönlichkeit beherrschende Macht der Liebe wirksam und gestaltend, welche in dem erstern Stadium die Individualität durch den Duft der Phantasie verklärt, in dem zweiten durch die Größe des Schmerzes und die Energie des Todesmuthes heiligt.

Die erste von uns bezeichnete Periode Juliens zerfällt wieder in drei Abschnitte. In dem ersten zeigt uns der Dichter das unbefangene Mädchen plötzlich vom Strahl der Liebe getroffen und in nur wenigen Worten die Gewalt der Leidenschaft ankündigend, welche sie erfüllt. Im zweiten sehn wir die Keime jungfräulicher Liebe zu den zartesten Blüthen der Liebe entfaltet, aus denen uns die innigste Poesie des Herzens entgegenströmt. Hier durchdringen sich Zartheit und Leidenschaft, jungfräuliche Scheu und volle Hingebung der Seele zu einem wunderbaren Gemälde der Seele. Der dritte Abschnitt offenbart uns das in der vollen Pracht der Bilder schwelgende Weib, das, auf dem Höhepunkte des Entzückens stehend, dasselbe zum freisten, beseligendsten Ausdruck der Seele steigert. Es ist das in den schwungreichsten Anschauungen sich genießende, gleichsam den Besitz des Geliebten feiernde Weib, welches

die volle Frucht der Leidenschaft bricht, stark und hinreißend in ihren Ergüssen und durch die Poesie der Leidenschaft zum höchsten dichterischen Aufschwung erwachsen. Aber auf dieser Höhe befriedigter, seliger Empfindung eröffnet sich auch der Abgrund des Unglücks. Hier trifft sie die furchtbare Botschaft von Romeos Verbannung und von Tybalts Tod durch des Gatten Hand. Damit eröffnet sich die zweite Periode der Entwicklung für Julien, die uns ihr tragisches Reifen zeigt.

Bei der Darstellung jedes dichterischen Charakters kommt es vor Allem, nächst der Auffassung des Ganzen, auf die Vermittlung der besondern Momente der Individualität an *). Sie soll der Künstler zur Einheit so verarbeiten, daß jede folgende Situation die vorhergehende zu ihrer Voraussetzung hat, indem wir die erstere aus der letztern werden sehn. Julia erscheint uns im ersten Akte zuerst mit der Mutter und der Wärterin. Wir wollen hier bei ihrem ersten Auftreten ein völlig unbefangenes, kindliches Mädchen vor uns sehn. Die wenigen Worte, welche sie spricht, zeigen sie uns noch von keinem Affekte bewegt. Der Mutter Wille ist noch ganz der ihrige **); daher ihr Ton uns auch das Abbild einer durchaus kindlichen, unselbstständigen Natur geben soll. Aber die sinnliche Erscheinung Juliens soll doch zugleich unsern vollen Antheil gewinnen. Das aufblühende, Zartheit und Fülle zugleich athmende Mädchen mit den dunklen Augen, die, wenn auch noch ohne Ausdruck bestimmter Empfindung, doch eine Tiefe des Empfindens ahnen lassen, die edle Haltung, aus der ein Wesen aus den höhern Kreisen des Lebens zu uns sprechen soll, alles zusammen genommen

*) Vergl. im Allgemeinen die Entwicklung in der Kunst der dramatischen Darstellung Seite 382 u. f. f.

**) Auf die von der Mutter an Julien gerichtete Frage, ob sie dem Grafen Paris sich geneigt fühle, antwortet dieselbe:

Gern will ich sehn, ob Sehen Neigung zeugt.
Doch weiter soll mein Blick den Flug nicht wagen,
Als ihn die Schwingen eures Beifalls tragen.

hat zur Belebung der Gestalt mitzuwirken, um „die schönste Blume von Veronas Flur," die so großen Stürmen entgegengeht, zu versinnlichen.

Ihr zweites Auftreten ist für ihr ganzes Leben entscheidend. Julia ist in dem reichen und belebten Tanzsaal, beim Eintreten Romeos und seiner Gefährten, eben im Begriff mit einem Ritter einen Tanz anzutreten. Da gewahrt sie Romeo, auch ihr Blick trifft auf ihn. Die schönen, jugendlichen Gestalten, voll Adel und Feuer, fühlen sich auf den ersten Blick für einander auf immer gefesselt. Die Versinnlichung dieses Moments ist für die dramatische Darstellung sehr schwer. Die Phantasie muß hier freilich die Hauptsache ergänzen. Denn nur sie faßt ganz das Augenblickliche, den Blitz der Leidenschaft, vor ihr stehn auch zugleich der Ort, das bunte Maskengewühl, die italienische Nationalität, die Freiheit ihrer Sitten, durch das Maskenfest noch mehr begünstigt, als zur Bedeutung der ganzen Situation so wesentlich mitwirkende Faktoren. Dagegen wird die Darstellung dieses Moments immer zurückbleiben. Sie muß auch hier nur andeuten wollen und der dichterischen Phantasie des Zuschauers die volle Verlebendigung überlassen. Weil hier Alles im Innern des Gemüths vor sich geht und dasselbe in einen einzigen Moment das Entstehen einer mächtigen Leidenschaft zusammendrängt, so kann auch die sinnliche Darstellung hier nicht die volle Wirkung des Dichterwerks erreichen. Wir können nur den eintretenden Romeo und die so eben zum Tanz antretende Julia plötzlich einander anschauend erblicken. Die Darsteller müssen sich hier besonders vor dem Zuviel, vor dem Streben hüten, den Moment in seiner ganzen Größe wiedergeben zu wollen. Sie laufen dabei Gefahr, indem sie immer etwas Unmögliches erstreben, störend einzuwirken und die Phantasie des Zuschauers zu beeinträchtigen. Auf jeden Fall muß aber Julia, während der ganzen folgenden Scene, im Hintergrunde im Tanze begriffen sein. Der Ritter, welcher ihr seine Hand gereicht, hat sie den Reihen der Tänzer zugeführt, die sich im Hintergrunde des glänzenden Saals bewegen.

Im Vordergrunde hören wir zuerst den feurigen Erguß Romeos über Juliens Schönheit und die heftige Scene zwischen Tybalt und dem alten Capulet. Damit bildet die im Tanz begriffene Julia einen vortrefflichen Kontrast. Wir fühlen ihre Seele schon bei Romeo weilen, während sie nur äußerlich mit dem Tanz beschäftigt ist. Die Wuth Tybalts zeigt uns den Parteihaß, wie ein schweres Ungewitter, welches jede Annäherung der Familien unmöglich zu machen scheint. So wirken alle Gestalten wesentlich zu dem bedeutsamen Bilde mit und geben gleichsam ein Vorspiel der Tragödie. Dazu ist aber die Gegenwart der Julia durchaus nothwendig. Es kommt dazu, daß ihr die Pausen des Tanzes, in welchen sie frei ist, Gelegenheit bieten, durch den Blick nach den Personen im Vordergrunde den Widerspruch ihrer Situation mit ihrer Neigung anzudeuten. Ja, sie darf bei dem Tanz selbst durchaus antheillos erscheinen, ohne deshalb im geringsten die Sitte zu verletzen. So bietet diese so geordnete Scene einer Darstellerin auch einen Spielraum, durch feinen Takt die zarte Gränze zwischen den Gegensätzen zu treffen und die Neigung des Gemüths mit der Achtung vor der Sitte zugleich an den Tag zu legen. Während der letzten Reden des alten Capulets und Tybalts muß Julia die Gruppe der Tanzenden verlassen und sich nach dem Vordergrunde hinbewegen. Tybalt und Capulet entfernen sich und das zarte Geflüster der Liebe beginnt. Es ist im höchsten Grade störend, wenn unmittelbar vor dieser Scene erst ein Vorhang heruntergelassen wird, welcher den Raum verengt und Romeo und Julien von den Uebrigen absondert. Hier ist die Absicht der Vorbereitung so grell, daß dadurch der Duft der Poesie, welcher diese ganze Scene umgiebt, völlig schwindet. Vortrefflich aber heben sich grade die zarten Farben der Liebe gegen die grellen Farben weltlicher Festeslust ab, während zugleich die durch die Sitte des Maskenfestes gestattete Freiheit dadurch viel klarer versinnlicht wird.

Julia ist in dieser ganzen Scene noch das kindliche, in der Unterredung mit Romeo überraschte Mädchen, deren Antworten in-

sofern einen naiven Charakter haben, als sie eine viel größere Innigkeit und Hingebung verrathen, als Julia sich selbst dabei bewußt geworden ist. Es muß daher in dem Ausdruck dieser Reden etwas Unwillkührliches und daher Unbefangenes liegen, das ihnen zugleich den wahren Reiz verleiht. Nun erst, nachdem alle Gäste das Fest verlassen und Julia sich mit der Wärterin allein sieht, bricht das Feuer derselben hervor. Die Hast der Fragen und das furchtbare Wort, wodurch sie ihr Leben mit Romeos Besitze verkettet bezeichnet*), und endlich das Gefühl des Verhängnißvollen, das in dieser Liebe liegt, alles zusammen zeichnet die beginnende Leidenschaft, welche auch plötzlich das Mädchen über sich selbst erhoben hat. Diese plötzliche Umwandlung wollen wir aber auch in der über die ganze Gestalt ergossenen Gluth und durch den aus der Tiefe des Gemüths stammenden Ton versinnlicht sehn. Wir müssen am Schluß des ersten Akts von der durch die Leidenschaft gleichsam mündig gesprochenen Julia scheiden, welche uns die Gewißheit aufdringt, daß sie einem großen Verhängniß entgegengeht. Je mehr hier nur Alles angedeutet ist, desto mehr hat die Darstellerin hier zu thun, um sich auf der Höhe der Poesie zu erhalten und die Fülle aller Beziehungen in uns zu erwecken, welche in den Worten eingehüllt liegen.

Die Gartenscene zeigt uns, wie wir gesehn, Julien auf der zweiten Entwicklungsstufe der Liebe. Sie ist immer noch das kindliche Mädchen, welches aber einen ganzen Blüthenflor aus dem reichen Boden ihres Gemüths hervortreibt. Dies bedingt den Grundton der Scene. Aus dem jugendlichsten, an das Kindliche streifenden Tone soll die Fülle dieser Herzensergießungen zu uns dringen. Unser Ohr soll von der Musik eines zarten, zur Seligkeit des Empfindens erwachten Wesens getroffen werden. Dies muß alle noch so

*) Wir haben bereits in der Kunst der dramatischen Darstellung Seite 401 auf das Gewicht dieser Worte aufmerksam gemacht, welche nur der ethische Accent in ihrer ganzen Bedeutung wiedergeben kann.

mannigfaltigen Ergüsse des Herzens färben. Das schwermüthige, hingebende, scheu erröthende, dann in Seligkeit schwelgende, das tiefste Wesen der Liebe aussprechende und in Liebesgeflüster tändelnde Mädchen muß, in aller Mannigfaltigkeit, durch die Einheit des Grundtons als ein Ganzes vor uns stehn. Auch selbst diejenigen Aeußerungen, in welchen sich eine bange Ahnung der Seele, gleichsam als Vorbote eines tragischen Verhängnisses, ankündigt, müssen uns durch den Grundton noch immer die kindliche Natur durchscheinen lassen. Uebrigens wird im Verlauf der Scene der Ton selbst freier, melodischer werden, weil die Fesseln, welche Julien die jungfräuliche Scheu auflegte, in dem Austausch der Liebe allmälig schwinden. Die Schwingungen des Tones und Modulationen dürfen mannigfaltiger, die Klänge voller und süßer ertönen, weil sich die Empfindung, je freier sie sich fühlt, auch darin mehr und mehr zum Selbstgenuß bringt. Diese freieren Schwingungen werden besonders von dem Moment an eintreten, wo Julia zum zweitenmale wieder am Fenster erscheint und den Geliebten zurückruft; denn von hier an lösen sich alle Empfindungen in ein süßes Liebesgeflüster, in holde Tändeleien der Lust auf, sie aber setzen schon die freiere Bewegung auf den Wogen der Liebe voraus, dem auch das freiere Erklingen des Tones zu entsprechen hat.

Die vorletzte Scene des zweiten Akts, welche uns Julien in der gespanntesten Erwartung der kommenden Botschaft und dann in der stürmischen Hast des Fragens und der Ungeduld bei der zögernden und vor lauter Unwesentlichkeiten gar nicht zur Sache kommenden Amme zeigt, muß uns in der Darstellung besonders den leidenschaftlichen Charakter andeuten, welcher von jetzt an den wesentlichen Grundzug Juliens bildet. Wir wollen in dieser Scene schon die Energie großartiger Leidenschaft vorgebildet sehn, welche sich bei dem Kampf mit dem Geschicke bis zum Heroismus steigert. Daher muß der Ton hier schon das Colorit der Gluth zeigen, welches der ganzen Scene die wesentliche Folie giebt. Nicht nur das Tempo wird rascher, auch die Farbe des Tons wird gesättigter

ſein müſſen und die jungfräuliche Kindlichkeit des Tons hinter den Ton der Leidenſchaft zurücktreten. Darin beſteht ja überhaupt der Fortſchritt dieſer Individualität, daß wir das aus der liebenden Jungfrau werdende heroiſche, todesmuthige Weib vor uns werden ſehn. Dieſe Umwandlung hat die ganze Perſönlichkeit zu ergreifen und wird ſich vorzugsweiſe in dem die Selbſtſtändigkeit des Geiſtes und die Tiefe einer großartigen Natur abſpiegelnden Tone zu offenbaren haben.

Dieſer Unterſchied des Grundtons und der Tonſchwingungen wird ſich in der Darſtellung der Julia beſonders bei ihrem erſten Auftreten im dritten Akte, in dem prachtvollen Monologe vor der Unglücksbotſchaft, herausſtellen *). Schon in dem Abſchnitt, welcher der Architektonik des Werkes gewidmet war, machten wir darauf aufmerkſam, daß mit dieſem Monologe das durch den Beſitz des Gatten ſelbſtſtändig gewordene Weib vor uns ſtehe, das, durch die Sonne der Liebe gezeitigt, jetzt in dem Vollgenuſſe ihres Glücks ſchwelge. Dieſen Eindruck hat uns die Darſtellung wiederzugeben. Julia hat nur einen Moment des vollſten, geſättigten Daſeins, wo ſie, in der Poeſie der Liebe ſich genießend, auf den Fittigen ihrer Phantaſie frei und ſelig ſchwebt. Dies bedingt den unterſchiedenen Charakter dieſer Scene von allen früheren und nachfolgenden. Der ganze Monolog iſt eine Kette der phantaſiereichſten Anſchauungen, welche die ihrer ſelbſt gewiſſe Leidenſchaft der Liebe aus der Fülle ihrer Poeſie hervorzaubert. Das Werben der Liebe und der Austauſch der Empfindungen in der Gartenſcene zeigte uns einen Wechſel jungfräulicher Scheu und zarter Hingebung; es war ein Geflüſter der Liebe, welches das Geheimniß des Herzens widerwillig und doch darin beglückt, ausplaudert, mehr einer Naturgewalt folgend, als eignem Wollen. Daher dort eine große Sparſamkeit, ja man möchte ſagen, Kargheit der Bilder und eigentlich phantaſiereicher Anſchauungen. Die einfachen Bekenntniſſe des Herzens, der

*) Hinab du flammenhufiges Geſpann u. ſ. f.

Kampf jungfräulicher Zurückhaltung und unwillkührlicher Ergießungen bildet die Poesie der Gartenscene, hier hingegen genießt sich die Phantasie selbst in den Bildern, in welchen sich das beseligte Gemüth gegenständlich macht. Dies bedingt auch den ganz verschiedenen Grundton für die Darstellung. Julia verweilt mit ihrer Phantasie auf den Anschauungen, in welchen sie ihre Stimmung verklärt. Der Ton kann dazu nicht klangvoll und melodisch, die Schwingungen nicht mannigfaltig genug sein, unterstützt durch die Kraft eines gebildeten Portaments, das ein Verweilen des Tons möglich und schön macht. Nichts würde mehr die Wirkung dieses Monologs zerstören, als ein Forteilen, ein rapides Verlassen der Bilder. Juliens Phantasie ergeht sich grade im Ausmalen ihrer dichterischen Anschauungen, und diesen Selbstgenuß der Phantasie einer dichterischen, auf dem Gipfel ihrer Poesie befindlichen Natur wollen wir durch die Recitation des Monologs vernehmen. Jede andere Auffassung zerstört diesen höchsten und einzigen Moment der vollsten Sättigung des befriedigten Gemüths. Aus diesen Tönen einer hochgestimmten Phantasie kann nun auch der Schmerz, bei der Trauernachricht der Amme, uns in seiner vollen Gewalt entgegendringen. Dieselbe Höhe, auf welcher Julia im Ausdruck des Entzückens stand, soll sie auch im Ausdruck des Schmerzes und der Verzweiflung zeigen. Wie aus dem gedachten Monologe die volle Reife einer idealen Natur zu uns spricht, so soll aus den Tönen der Verzweiflung das erhabene Pathos einer großartigen Natur zu uns sprechen. Julia muß aber in ihrem Schmerze wachsen. Der erste gewaltige Ausbruch reicht bis zu dem Momente, wo Julia erfährt*), daß Romeo lebt und Tybalt erschlagen ist; hierauf folgt der Kampf der Liebe und des Zorns, der Rache und des Verzeihens in den sich drängenden Antithesen, in die sich das zerrissene Gemüth ergießt. Die Recitation muß sich

*) Dieser Erguß des Schmerzes reicht bis zu den Worten Juliens:
Wer lebt noch, wenn dahin die Beiden sind?

hier ja vor dem Malen des Tons hüten, denn das Gemüth ist in dem Ausdruck dieser Gegensätze nicht frei, sondern spricht sich darin nur in der ganzen Tiefe seines Gegensatzes aus. Der Vortrag wird daher vielmehr die Anschauung eines unfreiwilligen Ergusses, der sich selbst bekämpfenden Leidenschaft geben müssen; er wird daher die verschiedenen Antitheſen alle dem Gesammtausdruck unterordnen, sie im rasch drängenden Tempo folgen lassen, als wolle sich das Gemüth in immer neuen Wendungen erschöpfen. Ein Auseinanderhalten, ein Nüanciren der einzelnen Gegensätze durch die Malerei des Tons würde die Natur dieser Situation gänzlich zerstören und den Erguß der eigensten Gemüthsbewegung in eine objektive Darstellung verkehren. Aus dem Schmerze eines tief verwundeten Herzens erhebt sich Julia nach der Rede der Romeo verwünschenden Amme zur vollsten Anerkennung des Geliebten. In der Vergegenwärtigung seines edlen Selbst spricht sie mit Stolz von ihm, sich selbst schmähend, daß sie ihn gescholten. Wir wollen es dabei der Julia anfühlen, daß das Bild Romeos in seinem vollen Glanze vor ihrer Phantasie steht, und daß sie aus dieser Anschauung heraus das Folgende spricht. Diese Erhebung ist aber nur die Vermittlung zu dem ungeheuren Ausdruck des Schmerzes und der Verzweiflung, daß Romeo *verbannt* ist. Die ganze Stelle muß in der Darstellung wie ein Bergstrom der Empfindung erscheinen, der von Fels zu Fels daherstürzt. Das Gemüth wühlt sich in den Gedanken der Verbannung hinein, es ermißt alle Schrecken, welche darin liegen; es verweilt in immer neuer Vergegenwärtigung auf diesem *einzigen Worte*, es beschwört darin alle Furien des Schreckens, des Trotzes und der Verzweiflung herauf*). Die Lei-

*) Die ganze Stelle von den Worten Juliens an:

Zurück zu eurem Quell, verkehrte Thränen!

bis zu den Worten:

Und keine Zung' erschöpfet meine Noth.

muß als ein immer wachsender Sturm der Verzweiflung an unser Gemüth dringen, einen Eindruck, welchen A. *Crelinger* in ihrer Darstellung der

denſchaft muß daher hier den Charakter des Rieſenhaften, des Ungeheuren gewinnen; es muß uns erſchüttern, daß aus dieſem zarten Gefäße ſo gewaltige Donnerworte hervorgehn können. Julia wird daher dem Zuſchauer hier durch das Pathos der Leidenſchaft über ſich ſelbſt erhoben ſcheinen. Die Geſtalt, wie der Ton werden von ihm durchflammt, jeder an eine ſchwächliche Klage ſtreifende Zug iſt verbannt. Der rieſenhafte Ausdruck der Verzweiflung löſt ſich endlich, in der nächſten Rede, in den Schmerz des gebrochenen Herzens auf, aus dem uns ſchon die Todesſchauer entgegenwehn *).

Mit dieſer Todesahnung ſoll Julia uns in dem letzten Abſchied erſcheinen; der Blick iſt, wie der Ton, umflort von dem Vorgefühl des grauſamen Geſchicks. Dieſer Grundton hat die ganze Scene zu begleiten, das Einzelne darf ſich nur wenig dagegen abheben. Das Liebesgeflüſter der erſten Gartenſcene hat ſich in den Hauch der Wehmuth eines liebenden Herzens verwandelt. Die Darſtellerin hat ſich hier nur in dem elegiſchen Grundton vor jeder ſchwächlichen Sentimentalität zu hüten, welche der ganzen Natur der Julia entſchieden widerſtrebt. In den nächſten Scenen mit der Mutter entwickelt ſich, durch die Gewalt der Kolliſion, ein neues Element, die Liſt des Verſtandes, der ſich in doppelſinnigen Worten ergeht, um die wahre Empfindung darin zu verhehlen. Der Zuſchauer muß aber in einzelnen Momenten, in dem ſchmerzlichen Blick, Julien den Kampf anfühlen, den ihr dieſe Doppelſinnigkeit koſtet. Von beſonderer Bedeutung aber iſt für die Darſtellung die erſte Antwort, welche Julia auf die Nachricht der Mutter giebt, daß ſie ſich am Donnerſtag mit Graf Paris vermählen ſolle. Sie ſchwört bei Sankt Peter, daß er ſie nicht als frohe Braut geleiten

---

Julia durch die Fülle ihrer Mittel und ihre ſchwungreiche Phantaſie, ganz im Sinne der gewaltigen Situation, hervorbrachte.

*) Wir meinen die ganze Stelle Juliens von den Worten an:

So waſchen ſie die Wunden ihm mit Thränen?

bis zu den Worten:

Nicht Romeo, den Tod umarm' ich dort.

werde. In dieſen Worten wollen wir zugleich die Energie des unbeugſamſten Entſchluſſes und den Ausdruck des empörten Gemüths hören. Haltung und Blick werden bei den Worten der Mutter eine zwiſchen Ueberraſchung und Empörung ſchwebende Empfindung darlegen. Dieſer folgt auf dem Fuße die Erklärung. Julia kann ſie nicht großartig genug ſprechen, denn die Empörung eines ſelbſtſtändigen Geiſtes und der freie Entſchluß einer großen Seele müſſen zugleich darin ſichtbar werden. Der Zuſchauer ſelbſt muß über dieſe Stärke des Widerſtandes überraſcht ſein, der auch einen Blick in die düſtere Zukunft gewährt. Aber auch Julia ſelbſt muß ſich von dieſen, wie durch eine Naturgewalt, aus ihr hervorbrechenden Worten überraſcht fühlen; ſie fürchtet ihr Herz verrathen zu haben. Daher lenkt ſie nach einer Pauſe, in welcher ſie ſich in ſich ſammelt, zum beſcheidenen Einwande ein *), zu dem ſie ſich herabzwingt. Der Kampf, den ihr dieſe Vorſtellung koſtet, darf nicht verloren gehn, er macht ſich ſelbſt in dem Schlußworte: „Fürwahr, das nenn' ich Zeitung" Luft.

In dem Gefühl ihres Rechts begegnet Julia auch zuerſt dem Vater. Ihre erſten Worte athmen eine Würde und einen Geiſt, der den Vater ſtutzig macht **) und den er, den Boden nicht kennend, dem dieſe Worte entwachſen ſind, für Affektation nimmt. Die ganze folgende Scene mit dem Vater giebt Julien nur Gelegenheit, uns durch das ſtumme Spiel die Troſtloſigkeit des Gemüths zu malen, in welche ſie dieſer furchtbare Conflikt ſtürzt. Sobald ſie ſich mit der Amme allein ſieht, bricht dieſer verhaltene Schmerz der Verzweiflung unaufhaltſam hervor. Von jetzt an bis

*) Mit den Worten:

Ich bitt' euch, gnäd'ge Frau, ſagt meinem Vater
Und Herrn, ich wollte noch mich nicht vermählen.

ruft ſich Julia ſelbſt mühſam aus ihrer erſten Entrüſtung zurück.

**) Wir meinen die erſten Worte Juliens, welche ſie dem Vater auf ſeine zornige Fragen erwidert:

„Nicht ſtolz darauf, noch dankbar, daß ihr's thatet" u. ſ. f.

zum Schluß muß uns Julia in der Größe des Widerstandes gegen das hereinbrechende Geschick wachsend erscheinen. Wir haben oben schon des gewichtigen Moments gedacht, in welchem Julia sich ein für allemal von der Amme, der höllischen Versucherin, scheidet. In das einzige Amen faßt sie diese Trennung derselben von ihrem Herzen zusammen, ein Wort, das uns daher in den ganzen Abgrund von Empfindungen, die es birgt, blicken lassen soll *). Den Schluß des Akts aber muß Julia so darstellen, daß wir ihre sittliche Thatkraft aus der Nacht der Verzweiflung sich erheben und jene göttliche Besonnenheit in ihr mächtig werden sehn, welche uns für den Heroismus der That Bürge ist. Hier kommt es also vor Allem bei der Darstellung darauf an, die Sammlung eines Geistes zu zeigen, der sich auf seine eigene Kraft zurückgewiesen sieht, aber darin alle Mittel findet, auch einer Welt gegenüber Trotz zu bieten.

Der vierte Akt bietet drei für die Darstellung der Julia geschiedene Momente dar, welche nur das mit einander gemein haben, daß sie uns das durch die Größe des tragischen Conflikts völlig gereifte und zur Heldin erwachsene Weib zeigen. Die erste Scene stellt uns Julien, dem Grafen Paris gegenüber, in dem ganzen Aufwande der von uns schon oben entwickelten Sophistik des Verstandes, dar. Dies ist eine Seite, welche erst der Sturm des Schicksals hat hervortreten lassen. Die Darstellung dieser Scene fordert die kalte, durch den Doppelsinn der Rede noch erhöhte Verschlossenheit Juliens gegen Graf Paris zu versinnlichen, damit besonders das Unrecht, das Paris gegen das Recht der freien Neigung begeht, klar hervortrete. Julia darf durch den Accent den Doppelsinn und die weitreichende Kraft ihrer Antworten durchaus nicht hervorheben. Sie muß sich hier besonders vor dem Zuviel, vor jeder Absichtlichkeit in Acht nehmen. Die epigrammatische Kürze

*) Auf die Bedeutung dieses Wortes für die Darstellung haben wir schon in der Kunst der dramatischen Darstellung hingewiesen, Seite 403.

ihrer Reden muß vielmehr aus der Verschlossenheit ihrer ganzen Natur gegen Graf Paris erklärlich werden, indem sie selbst mit dem Worte gegen Jemand kargt, der das innerste Heiligthum ihres Gemüths verletzt. Die zweite Scene stellt uns Julien, den Pater Lorenzo um Rettung flehend und aus seinem Munde das furchtbare Mittel dazu erfahrend, dar. Diese ganze Scene ist eigentlich die Spitze des selbstbewußten heroischen Pathos Juliens. Ehe Lorenzo das Mittel selbst verkündet, muß er des Heldenmuths Juliens gewiß sein. Diese Gewißheit giebt ihm ihre Rede, welche jedwedes Wagniß zu unternehmen verheißt *). Während der folgenden Darstellung Lorenzos hat uns Julia durch das stumme Spiel die beiden Momente abzuspiegeln, welche die Rede Lorenzos selbst enthält: den Tod und das Leben. Wie Lorenzo das Erwachen zum Leben aus der Nacht des Todes vor unserer Phantasie werden läßt, so müssen wir auch Julien diesen Prozeß durchlaufen sehn. Lorenzo schildert, offenbar nicht unabsichtlich, mit der ganzen Fülle plastischer Anschaulichkeit die Wirkungen des Schlaftrunks, und befreit, erst nachdem er das ganze Bild des Todes vor uns ausgebreitet hat, die Seele von ihren Schauern. Der Mönch enthält Julien nichts vor. Wohnt ihr die Kühnheit des Geistes bei, die ihre letzte Rede athmete, so wird sie auch vor dieser Wirkung nicht zurückbeben. Die erschütternde Versinnlichung des allmäligen Absterbens ist nicht ein bloßes Spiel der Phantasie. Diese Plastik hat bei dem besonnenen Lorenzo den Zweck, Julien ganz in die Schrecken des Todes blicken zu lassen, um des Maaßes ihrer Kühnheit und der Wahrheit ihrer Leidenschaft völlig gewiß zu werden. Erst nachdem er sie durch den Graus des Todes schrittweise hindurchgeleitet hat, befreit er sie wieder zum Leben. Aus dieser in der Natur der Situation liegenden Auffassung folgt aber auch, daß Julia diesen ganzen Prozeß in sich mitdurchleben und selbst aus dem

*) Hierher gehört die ganze Stelle:

O lieber als dem Grafen mich vermählen, u. s. f.

Grauen zur Freude übergehn muß. Juliens gesteigerte Phantasie geht in der Schilderung Lorenzos mithin den ganzen Graus des allmäligen Todes durch; er muß sich unwillkührlich in ihr, namentlich auf dem Antlitze reflektiren. Spannung der Seele und ein geheimes Grauen werden sich zugleich in Juliens ganzer Persönlichkeit malen. Es wäre unnatürlich, wenn die Versinnlichung der Wirkung des Schlaftrunks an Julien spurlos vorüberginge. Schon ihre erregte und bewegliche Phantasie schließt dies aus. Darum muß sich das Grauen als eine unwillkührliche Wirkung in Julien darstellen, aus welcher dann mit Freiheit der heroische Entschluß hervorgeht, der über die Schauer des Todes triumphirt. Dies gebietet also, daß Julia uns durch den Blick und die begleitende Gebärde den Sieg des Geistes über die Schrecken des Todes darstelle, d. h. den Sieg der sittlichen Freiheit über die unwillkührliche Gewalt der Phantasie. Nur wenn sie uns die letztere zeigt, auch sie zu ihrem Rechte kommen läßt, erscheint die erstere in ihrer vollen Würde. Darum muß sich also Julia während der Schilderung Lorenzos aus dem Grauen, das sich in ihr abspiegelt, herausringen, sie muß uns zu sagen scheinen: Trotz dieser Schauer steige ich in die Nacht des Todes herab. Dieser Sieg ihres Heroismus muß sich aber zuletzt bis zum vollen Entzücken steigern, wenn der Mönch die Vereinigung mit Romeo als das endliche Ergebniß ihres Entschlusses bezeichnet. In dieser begeisterten Stimmung wird sie den Trank ergreifen und die Scene selbst schließen.

Wir haben endlich noch die Scene zu berühren, in welcher Julia den Trank nimmt. Die Vision, welche wir schon an einem andern Orte berührt haben*), muß in der Darstellung selbst als ein Resultat der ganzen Stimmung des erregtesten Gemüthszustandes erscheinen. Das Zerwürfniß der Seele, die qualvolle Unruhe des Gemüths sind die Elemente, aus denen die Vision mit einer

*) Die Kunst der dramatischen Darstellung, Seite 294.

innern Nothwendigkeit hervorbricht. Die Darstellung der ganzen Scene muß uns daher das Erzittern aller Lebensgeister Juliens vergegenwärtigen und in den Abgrund ihres Gemüths blicken lassen. Die Hast der Fragen und Einwürfe, die bis zur äußersten Gränze verfolgte Möglichkeit eines furchtbaren Ausgangs, mit allen seinen Schrecken in der Phantasie durchlebt, sind die Faktoren, aus denen die Vision, als Resultat, hervorgeht. Es kommt also hier vor Allem darauf an, dieselbe vor uns werden zu lassen und uns mit in dieses Grauen der Seele hineinzureißen. Das Geisterhafte der ganzen Stimmung, die entfesselte Phantasie, welche den Anschauungen haltungslos freien Lauf läßt, müssen zum vollen Eindruck dieser Scene versinnlicht werden. Nirgends wird daher mehr, als hier, ein gewaltiger Aufschwung des Gemüths gefordert, der nur durch die unbedingteste Herrschaft über bedeutende Mittel ganz veranschaulicht werden kann. Jede Ermattung der Stimme zerstört die Illusion, welche den bis zur Vision gesteigerten Zustand der Seele wiederzugeben hat. Daher muß uns die Darstellerin durch die Fittige ihrer Phantasie und die Schwingungen ihres Tones auf diese Höhe heben. Hier, auf diesem Gipfel der höchsten Aufregung, gilt es vor Allem, das ewige Gesetz aller Kunst zu offenbaren, daß auch aus den Tönen einer scheinbar entfesselten Kraft, aus dem Aufruhr der Leidenschaft noch die Schönheit und das Maaß in Stimme und Gebärde emportauche und die wilden Wogen beherrsche. Mit trunkener, bis zum Wahnsinn gesteigerter Verzückung ergreift Julia den Trank und sinkt, der krampfhaften Anstrengung der Seele endlich erliegend, ermattet zusammen. An den Schluß der Vision muß sich aber das Nehmen des Tranks sogleich anschließen, denn es setzt sich in dieser Handlung nur diejenige Exaltation, in der Julia in allen Tiefen erzittert, fort. Nichts störender und unwahrer, als wenn Julia aus der vollendeten Vision nach einer Pause, mit dem Ausdruck der Besonnenheit, den Becher ergriffe!

Ueber das Erwachen Juliens im Grabgewölbe ist wenig zu

bemerken. Das Erschütternde und Tragische der Situation giebt hier den Ausdruck von selbst. Die Freude im Erwachen, der Jubelruf des Herzens nach Romeo, das plötzliche Erstarren bei der Nachricht, der Gatte liege entseelt an ihrer Seite, und der aus der stummen Verzweiflung erstehende unbeugsame Entschluß, ihm zu folgen, die darin sich mischende Wehmuth, aber fern von jeglicher Sentimentalität, jedem klagenden Tone, endlich dann die Besonnenheit einer Heldennatur im Vollbringen des Selbstmordes, dies sind hier die Züge, welche die Darstellung zur Anschauung zu bringen hat. Diese wird durch die Größe der Situation und die Höhe der tragischen Stimmung im Zuschauer so begünstigt, daß schon das Vermeiden jedes störenden Beiwerks, namentlich jedes auf Rührung hinarbeitenden Tones im Stande ist, die tragische Erschütterung über die Hörer auszugießen, welche der Tod dieser jugendlich schönen, edlen und tiefen Naturen erwecken muß.

Auf jeden Fall sind in der jetzigen Zeit die Darsteller des Romeo, welche das volle Bild des Dichters wiederzugeben vermögen, seltener, als würdige Darsteller der Julia. In der Kunst der dramatischen Darstellung haben wir schon darauf hingedeutet, daß, bei dem vielmehr zum Bewußtsein über seine Thätigkeit berufenen Manne, in einer Zeit des so sehr erstarkten Denkens, des mächtig gewordenen, selbstbewußten Verhaltens, das fast alles instinktliche Treiben zerstört hat, daß es dabei zu einer Unmöglichkeit geworden sei, mit der Unmittelbarkeit der lyrischen Jünglings-Phantasie das Bild des Romeo zu seinem vollen Rechte kommen zu lassen *). Wie in der Lyrik, so ist auch im Leben die Zeit verschwunden, in welcher die romantische Liebe selbst das Pathos der Dichtenden und Lebenden bildete, wo sie, ihrem ganzen Gemüthszustande nach, einem solchen Pathos, wie dem Romeos, sich

*) Vergl. die Kunst der dramatischen Darstellung, Seite 69 u. f. f.

unmittelbar verwandt fühlten. Dieſer Inhalt iſt ſo ſehr aus der Reihe der eigentlich bewegenden Mächte der Gegenwart gewichen, daß man zu ſeiner Darſtellung, ſei es in der Lyrik, oder in der dramatiſchen Kunſt, nicht mehr diejenige Stärke und Intenſität aus dem Boden ſeiner Weltanſchauung mitbringt, welche früher dieſe Empfindungen in ſo reizender Mannigfaltigkeit und Schönheit hervorzauberte. Die ſchwellende Bruſt, welche in den einzig ſchönen Klängen der Liebe ihre Qual und ihr Entzücken ausſprach, befreite ſich auch darin gleichſam von dieſem Inhalt, als von einem ſie unmittelbar ergreifenden und bewältigenden Pathos. Auch der dramatiſche Darſteller wird alſo, weil er ſelbſt ein Glied dieſes veränderten Weltzuſtandes iſt, nicht mehr in dem Maaße, wie früher, von der Gewalt dieſer lyriſchen Empfindung ergriffen ſein. Wenn er daher ſonſt ſchon durch das Jugendfeuer und den unmittelbaren Erguß ſeines begeiſterten Gemüths große Wirkungen hervorbrachte, ſo wird er jetzt als Darſteller romantiſcher Liebe durch das bloße Feuer jugendlicher Begeiſterung nicht mehr wirken können, weil es weder in ihm ſelbſt mehr in jener alten Kraft lodert, noch im Zuſchauer ſo leicht, als ſonſt, wieder entzündet werden kann. Daher muß der Darſteller ſolch ein Pathos zwar als ein unmittelbar empfundenes an unſer Gemüth bringen, aber es doch mit der vollſten Freiheit des Geiſtes angeſchaut und in ſich erzeugt haben. Von Zuſtänden, welche der Natur und Individualität des Darſtellers ferner liegen, giebt es jeder ſogleich zu, daß er ſie nur aus der künſtleriſchen Anſchauung und Bildung, als ein Ganzes, wiedergebären könne, aber auch der Ausdruck der Affekte und Gemüthsſtimmungen, welche der jugendlichen Individualität am nächſten verwandt ſind, wie die der romantiſchen Liebe, müſſen als ein freies dichteriſches Erzeugniß der Phantaſie wiedergegeben werden, welches von einer nur erhöhten Stimmung noch ſpecifiſch verſchieden iſt. Weil aber die meiſten Darſteller jugendlicher Helden, als deren Repräſentanten wir wohl Romeo nennen dürfen, dergleichen Geſtalten gewöhnlich nur aus ihrer lyriſchen Erregtheit und dem

unmittelbaren Affekt ihrer jugendlichen Natur spielen, so ist auch, aus den entwickelten Gründen, eine wirklich hinreißende Darstellung solcher Individualitäten so sehr selten und seltener, als in einer Zeit, wo Darsteller und Publikum selbst mehr auf dem Boden unmittelbarer Empfindung standen und für den Ausdruck desselben auch viel leichter entzündet wurden. Daher klagen wir jetzt bei der Darstellung des Romeo besonders über das mangelnde Feuer und die fehlende Begeisterung, ohne uns Rechenschaft darüber zu geben, daß überhaupt das hier waltende Pathos schwächer geworden ist. Der heutige Darsteller des Romeo wird daher nur dann eine große Wirkung in dieser Rolle hervorbringen, wenn er sich vermittelst der freien Phantasie in das Pathos der romantischen Liebe zu versetzen und diesen Zustand künstlerisch aus sich zu erzeugen vermag. Nur aus der zweiten Hand der intellektuellen Anschauung, nicht aus der ersten, der bloßen Gemüths-Erregtheit, kann auch Romeo wieder die volle Kraft und Energie gewinnen und uns in ihm das Bild schwärmerischer und zugleich feuriger Hingebung, wie der heroischen Todesverachtung verkörpert erscheinen. So lange der Darsteller von diesem Gedanken nicht durchdrungen ist, wird er uns höchstens nur gelungene Einzelnheiten, aber niemals das volle Bild dieser romantischen Jünglingsnatur geben. Um diese ist es uns aber bei Romeo allein zu thun *).

---

*) Unter den dramatischen Darstellern der neuern Zeit war der Romeo P. A. Wolffs derjenige, welcher am meisten diese romantische Individualität als ein Ganzes zur Anschauung brachte, weil er, vermöge seiner schwungreichen Phantasie, des Adels seines ganzen Wesens, wie seiner Intelligenz, sich frei in diese Region zu erheben und ein Bild dieser Jünglingsnatur zu gestalten vermochte. Freilich reichten in einigen Scenen, wie in der mit Pater Lorenzo, wo Romeo sich der wildesten Verzweiflung überläßt, seine Mittel nicht aus; aber er entschädigte dafür durch den romantischen Geist, der über die ganze Gestalt ausgebreitet war. Wolff erweckte uns in keinem Augenblick die Vorstellung einer bloß der jugendlichen Erregtheit angehörenden Stimmung; wir wurden durch seine Darstellung des Romeo immer künstlerisch berührt.

Aus dem Verhältniß Romeos zu Roſalinde, welches wir oben als die Folie für die ächte Leidenſchaft zur Julia erkannt haben, folgt für die Darſtellung des Romeo zunächſt die Aufgabe, den vom Dichter uns geſchilderten düſtern, ſchwermüthigen Träumer zu zeigen, der in unbefriedigtem Liebesſchmachten das Leben, wie eine Laſt, einherſchleppt. Aber auch aus dem krankhaften Romeo ſoll eine edel organiſirte Natur zu uns ſprechen. Der Ton des auftretenden Romeo wird zwar weich, aber nicht ſchwächlich, die Haltung ein wenig gedrückt, aber nicht erſchlafft, der Blick düſter, aber doch nicht ohne Feuer ſein. Wir müſſen bei ſeinem Anblick und ſeinen Worten inne werden, daß hier große Gaben ihrer Entwicklung entgegenharren, welche jetzt nur noch unter das Joch einer unglücklichen Neigung gebannt ſind. Aus den Antitheſen aber, in denen Romeo ſelbſt den Widerſpruch ſeines Gemüths gegenſtändlich macht, wollen wir jenen Anflug eines tragiſchen Humors vernehmen, der ſich ſelbſt gewiſſermaßen in ſeiner Verirrung verſpottet und in dieſer Häufung der Antitheſen ſeiner Stimmung Luft macht. Daher uns auch hierin noch eine gewiſſe Freiheit des Gemüths anwehen ſoll, die uns die Erlöſung Romeos aus ſeiner Liebesknechtſchaft verbürgt. In ſeiner Stimmung iſt ihm ſelbſt der Zuſpruch der Freunde unbequem; wir wollen daher in der Darſtellung dieſes Verhältniſſes den Eindruck empfangen, daß Romeos Gemüthszuſtand nicht durch Lehre und Mahnung der Freunde geheilt werden könne. Jedoch auch in dieſer düſtern Stimmung muß aus Romeo in einem Momente das Feuer ſeiner Phantaſie wie ein Blitz hervorbrechen, und uns die Gewalt deſſelben ahnen laſſen. Der Dichter hat dazu die Antwort Romeos auf Benvolios Prophezeihung gewählt, ſein Schwan werde ihm, mit andern verglichen, nur eine Krähe dünken. Die Erwiederung Romeos muß der Darſteller dazu benutzen, in ihrer Recitation uns ein Vorſpiel der Gluth zu geben, deren dieſe Natur überhaupt fähig iſt*). In der

*) Wir meinen die Worte Romeos (Akt 1, Scene 2. am Schluß), wo er auf die Worte Benvolios: „Dein Schwan dünkt eine Krähe Dir“ erwidert:

vierten Scene mit Merkutio, Benvolio und einigen andern Masken sehn wir ihn dagegen wieder von trüber Stimmung übermannt und nur widerstrebend den Freunden zum Feste folgen. Diese Stimmung treibt sich endlich gar bis zur Ahnung eines düstern Verhängnisses fort, aus der aber Romeo sich selbst insofern befreit, als er sich zum Bewußtsein einer auch das Schicksal des Einzelnen lenkenden Macht aufschwingt *). So gleichsam über sich selbst erhoben, tritt er den verhängnißvollen Gang mit den Freunden an.

Unmittelbar nach dem ersten Anschauen Juliens tritt jene Umwandlung Romeos ein, welche aus dem Tode der geträumten Leidenschaft die wache Leidenschaft erstehn läßt. Diese Umwandlung soll aber auch sein ganzes Wesen ergreifen und in Ton, Haltung und Gebärde sinnlich sichtbar werden. Der erste Erguß Romeos muß uns einen von der Allgewalt der Schönheit in seinem tiefsten Wesen berührten Jüngling zeigen, in welchem der göttliche Wahnsinn, an die Stelle der menschlichen Besonnenheit getreten ist **). Der Darsteller kann nicht genug Gewicht auf diese erste hervorbrechende Empfindung legen, weil aus ihr die ganze folgende Entwicklung des Pathos begreiflich werden soll. Der Ton trägt die geflügelten Worte in raschen Schwingungen fort und über die ganze Persönlichkeit scheint eine höhere Weihe ergossen. Nachdem wir so vorbereitet worden sind, ist die dichterische Anrede Romeos an Julien und das erste zarte Gespräch mit ihr nur eine Folge dieser erhöh-

---

Höhnt meiner Augen frommer Glaube je
Die Wahrheit so: dann, Thränen, werdet Flammen! u. s. f.

*) Die ganze Stelle, der Schluß der vierten Scene des ersten Akts, muß in der Darstellung einen tragischen Eindruck erwecken. Ist ja doch in ihr die Stellung und das Verhältniß des tragischen Helden zu unserer Weltanschauung ausgedrückt.

**) Wir meinen die ganze Rede Romeos, in der er den ersten Eindruck, welchen Juliens Schönheit auf ihn hervorgebracht hat, so begeisterungsvoll schildert, von den Worten an:

O, sie nur lehrt den Kerzen hell zu glühn! u. s. f.

ten Stimmung. Nur hüte sich der Darsteller, diese zarten Blüthen der Liebe schmachtend vor uns auszubreiten. Der Hauch der Empfindung wirkt um so eindringlicher, von je kräftigerer Persönlichkeit sie getragen wird.

Die ächte Leidenschaft der Liebe hat Romeo verwandelt. Abgeworfen ist die düstere Melancholie, der jugendstarke, von großartiger Leidenschaft gehobene Held steht vor uns. Diese Umwandlung hat uns Romeo vor allem zu bekunden. Das Auge von Feuer strahlend, die Haltung offen und kühn, der Gang elastisch, der Ton von jenen leidenschaftlichen Accenten durchdrungen, die uns die Gluth des Herzens und zugleich ein stürmisches Naturell verrathen; die ganze Persönlichkeit aber das Bild einer nun zu ihrer völligen Schönheit entwickelten Ritterlichkeit.

Auf diesem Boden muß sich das Liebesentzücken der Gartenscene entfalten. Bei Romeo waltet natürlich nicht, wie bei Julien, ein Kampf scheuer Zurückhaltung und inniger Hingebung, sondern er bricht die reife Frucht der Liebe und reicht sie in goldener Schaale dar. Romeo strömt über von jugendlicher Kraft und Liebeslust und sein Ton wird die ganze Scala des Entzückens, vom zarten Liebeshauche bis zum vollendeten Ausdruck hinreißender Leidenschaft abspiegeln. So gewährt diese Scene den Genuß ewiger Musik des Herzens und als Bild eines sich fliehenden und haschenden Wellenspiels auf dem großen, bewegten Meere der Liebe und Lust, das gleichwohl in seiner Tiefe Schrecken birgt.

Diese Umwandlung der ganzen Persönlichkeit muß sich auch in der ersten Scene mit dem Pater Lorenzo darstellen, so daß auch dieser des Ernstes dieser Leidenschaft inne wird. Nach dem Worte der Gewährung, welches Lorenzo gesprochen, ist über Romeo nun die volle Heiterkeit des Lebens ergossen. So tritt er zu den Freunden hin. Die muntern Augen, die aufgeweckte Zunge, die Merkutio an ihm bemerkt *), soll der Zuschauer mit Merkutio wahrnehmen.

*) Was Merkutio (Akt 2, Scene 4.) zu Romeo sagt: „Wie nun? Du sprichst ja ganz menschlich. Wie kommt es, daß Du auf einmal Deine

Romeos Sprache und Blick wird uns den Ausdruck einer frischen Lebensluſt zeigen. In der Scene zu Anfang des dritten Akts, wo Romeo dem ihn höhnenden Tybalt ausweicht, darf uns der Darſteller den Kampf anzudeuten nicht unterlaſſen, den Romeos ritterliche Natur beſteht, indem ſie für Julien ſogar den Schein der Feigheit auf ſich zu laden nicht ſcheut. Romeo verläßt, ſichtbar ſich ſelbſt bekämpfend und mühſam faſſend, die Bühne. Er kehrt zurück und gewahrt den auf den Tod verwundeten Freund Merkutio. Zunächſt kehrt er den Stachel des Vorwurfs gegen ſich ſelbſt; wir wollen Romeo in den wenigen Worten von der Qual der Kolliſion, in die er ſich geſetzt fühlt, tief ergriffen ſehn *). Daraus aber muß ſich beim Anblick des wiederkehrenden Tybalt der volle, ungeſchmälerte Heldenmuth erheben. Die Stelle iſt von dem größten Gewicht, da ſie auch für Romeo die Kataſtrophe herbeiführt. Die mühſam unterdrückte Kampfluſt bricht jetzt gewaltſam hervor und weiſſagt uns gleichſam den Ausgang dieſes Kampfes **). Es iſt das erſte und einzige Mal, wo wir den liebenden Romeo auch in ſeiner ritterlichen Natur ſehn. Die letztere erhöht die erſtere. Daher wird der Darſteller dieſen Moment benutzen, uns das Bild eines kühnen, das Leben auf der Spitze ſeines Schwerdtes tragenden Jünglings zu geben, der es werth iſt, den höchſten Preis der Tapferkeit und des Muths zu erwerben. Wir wollen aus dieſem einzigen Zuge die ganze Thatkraft, aber auch den ganzen Ungeſtüm Romeos ahnen.

---

aufgeweckte Zunge und Deine muntere Augen wiedergefunden haſt? So hab' ich Dich gern. Iſt das nicht beſſer, als das ewige Liebesgekrächze?" wollen wir auch aus der Erſcheinung Romeos mitempfinden und anſchauen.

*) Wir meinen die Rede Romeos:

Um meinetwillen wurde dieſer Ritter u. ſ. f.

**) Die ganze Rede Romeos:

Am Leben! ſiegreich und mein Freund erſchlagen! u. ſ. f.

muß ſich als ein einziger Erguß ſeiner zornerfüllten Seele darbieten.

Dieser Ungestüm Romeos entfesselt sich nun in der Scene mit dem Bruder Lorenzo (Akt 3, Scene 3.), bei der zerschmetternden Nachricht seiner Verbannung, völlig. Die Unheilsbotschaft setzt ihn ganz aus sich heraus, die ungezähmte Wuth durchbricht alle Schranken der Besonnenheit und macht sich in einem Sturm der Rede Luft, in welcher er den Trost des mahnenden Wortes mit Trotz verschmäht und das Bewußtsein der Ohnmacht desselben gegen die Macht der Leidenschaft ausspricht*). Der Darsteller hat hier die nicht leichte Aufgabe, die entflammte Wuth, den stürmenden Zorn, die wilde, bis zum Entschluß der Selbstvernichtung gehende Verzweiflung zu versinnlichen und doch über diese losgebrochenen Mächte zugleich zu herrschen, um sie zu einer künstlerischen Darstellung zu bringen, ohne dem Ganzen etwas von seiner Stärke und Naturgewalt zu rauben. Dies macht die Rolle des Romeo grade zu einer so schwierigen Aufgabe, weil sie die ganze Tonleiter der Affekte einer idealen, aber zugleich stürmischen Jünglingsnatur in ihrem erschöpfendsten Ausdruck erklingen lassen muß, und dazu eine Durchbildung, eine Herrschaft über gewaltige Mittel und zugleich eine Idealität des Sinnes gehört, die sich so selten, besonders in einem jugendlichen Darsteller, vereinigt finden. Und doch müssen alle diese Seiten zu ihrem vollen Ausdruck kommen, weil sie einander heben und gegenseitig ins Licht setzen. Denn das süße Liebesgeflüster Romeos wird erst auf dem Grunde eines so überkräftigen und ungezähmten Naturells zu einem so herzengewinnenden Zauber, und der Ungestüm des Affekts streift wieder durch seinen idealen Ausdruck alles Rohe ab. Es ist immer ein ganzer Mensch, der sich mit seiner vollen Persönlichkeit in den Affekt hineinwirft und ihn ungeschmälert in seiner Brust erklingen läßt, der

*) Wir meinen besonders, außer der großen Rede Romeos: Nein, Folter — Gnade nicht u. s. f., seine Erwiderung auf Lorenzos milde Hinweisung auf der Trübsal süße Milch Philosophie:

Und noch verbannt? hängt die Philosophie!
Kann sie nicht schaffen eine Julia u. s. f.

aber auch in dem Sturm des Gemüths stets von einem Adel der Empfindung getragen wird.

Ueber die Abschiedsscene ist schon bei Gelegenheit der Julia das Erforderliche bemerkt worden. Durch beide Gatten geht derselbe Grundzug der Ahnung einer unheilvollen Zukunft, in der sie sich gegenseitig gleichsam widerwillig bestärken. Dagegen erfordert der fünfte Akt einige Andeutungen für die Darstellung. Romeo beginnt den Akt mit einer durch süße Träume geweckten glücklichen Stimmung. Da trifft ihn die Nachricht, Julia ruhe entseelt in Capulet's Begräbniß. Romeo wird bei den Worten Balthasars aus der Erstarrung in wilden Trotz übergehn*). Das Auge flammt wuthentbrannt zum Himmel, dem er die ersten Worte entgegendonnert. Sein Entschluß folgt auf dem Fuße nach. Wie Romeos Anblick Balthasar, den Diener, in Furcht setzt, so muß er auch dem Zuschauer Grauen einflößen, weil dieser darin das kommende Schicksal lesen soll. Solche Mienen des sich wenden den Geschicks, in denen sich die ganze Katastrophe gleichsam abbildet, sind freilich nur dem genievollen Darsteller möglich. Sie sind über alles Lehren und Lernen erhaben. Daß uns aber der Tod aus Romeo entgegenstarre, fordert der Dichter. Romeo ist allein. Mit furchtbarer Ruhe verkündet er den Willen, sich Julien im Tode zuzugesellen. Es ist der Ton der entschlossensten Resignation **). Diese giebt aber auch für den Verlauf dieser Scene den Grundton. Romeo soll uns darin als ein Mensch erscheinen, der mit dem Leben gebrochen hat. Das Elend des Lebens wird ihm in seiner Stimmung bei dem Anblick des Apothekers recht gegenständlich. Die Lebensverachtung giebt ihm jene Schilderung der abgezehrten Gestalt des Apothekers ein, der unter der Last des Lebens keucht und

*) In den Worten Romeos:

Ist es denn so? Ich biet' euch Trotz, ihr Sterne!

**) Die Worte Romeos:

Wohl, Julia! heute Nacht ruh' ich bei Dir.

doch dieſe Bürde noch liebt. Die ganze Scene muß von jenem intenſiven Accente gefärbt ſein, der uns die Stimmung des zum Tode entſchloſſenen Romeos verſinnlicht, aus der alle ſeine Worte fließen.

Mit der furchtbaren Ruhe der Reſignation auf das Leben ſteigt Romeo in das Grabgewölbe hinab. Sie muß ſich ſogleich in der erſten Rede gegen ſeinen Diener malen. Denn der Darſteller darf nie vergeſſen, uns einen an der Schwelle des Todes mit Bewußtſein und Freiheit ſtehenden Jüngling zu zeigen. Die Befehle und Weiſungen, welche er ihm ertheilt, müſſen ohne Leidenſchaft und Erregung, aber mit jener Intenſität des Tones geſprochen werden, welche uns die Erfüllung der Drohung bei der geringſten Weigerung, als unabwendbar zeigt. Der Ungeſtüm des Gemüths hat ausgeſtürmt, an ſeine Stelle iſt die heroiſche Lebensverachtung getreten, welche die ganze Individualität ſtets mit einer gewiſſen Feierlichkeit und erſchütternder Abgeſchloſſenheit erfüllt. So tritt Romeo dem Paris gegenüber, nicht ein leidenſchaftlich erregter Jüngling, ſondern ein kaltfordernder Mann, der ſich im Bewußtſein ſeines Rechts und ſeines Erfolges weiß, weil ihn kein härterer Schlag mehr treffen kann. Nach dieſem Siege beginnt Romeos eigentliche Weihe des Todes. Das Vorgefühl des freigewählten Todes, und der Anblick Juliens erfüllen Romeos Gemüth, und rufen in ihm noch einmal die ganze Fülle der Poeſie wach. Mit ihrem Dufte verklärt er den erſchlagenen Paris. In dem letzten Selbſtgeſpräch aber faßt ſich die ganze ideale Natur und Bildung Romeos, geweiht und gereift durch die Furchtbarkeit ſeines Geſchicks, in ihre höchſte Spitze zuſammen. So feiert Romeo in dieſem Monologe gewiſſermaßen ſeine Selbſtverklärung. Dieſen Eindruck wollen wir aber auch aus der Darſtellung empfangen. Die Schauer des Todes ſind der Seligkeit gewichen, daß ein Grab ihn und Julien empfangen werde. Nun verſenkt ſich ſein volles Herz noch einmal in den Anblick der Geliebten und ſeine Phantaſie iſt entflammt, indem ſie die ungebrochene Kraft der Schönheit Juliens verherrlicht. Von dieſem Gipfel der Verzückung aus ſchreitet

Romeo dem Tode zu. Wenn derselbe vorher durch die Macht der Phantasie das Irdische überwunden hatte, so besiegelt er es nun auch durch die That. In diesem Uebergange zuckt das gebrochene Herz noch einmal auf, es ist der letzte, unwillkührliche Tribut, welchen er dem schönen Leben zollt*), aber die Freiheit des Geistes zerreißt auch die letzten Wurzeln, mit denen das Gemüth noch an die Erde gefesselt war. Also müssen Schmerz und Sieg zugleich zur Erscheinung kommen. Alles Furchtbare und Versöhnende, welches dieser Tod zugleich in sich schließt, soll auch die Darstellung versinnlichen, die freilich sich hier nur durch eine Kraft und Gestaltungsfähigkeit der Phantasie erreichen läßt, welche sich kühn in das Reich unkörperlicher Schönheit wagt und ihr ihre Geheimnisse entlockt.

In der Entwicklung der Architektonik unseres Werkes haben wir die Bedeutung des Merkutio ausführlich dargethan. Damit ist auch dem Darsteller der absolute Standpunkt gegeben, von dem aus er ihn zu versinnlichen hat. Freilich liegt zwischen dieser Erkenntniß und der Verwirklichung immer eine große Kluft. Wer nicht die Töne in seiner Gewalt hat, in welchen sich der Humor abspiegelt, der gleich erhaben über die bloße Ironie, wie über die bloße Lebenslust, doch beide zugleich in sich faßt, für den wird, bei allem Verständniß des Charakters, doch Merkutio immer undarstellbar bleiben. Aus der Maske, wie aus den Accenten des Merkutio soll der Humor in seiner duftigen Leichtigkeit, seiner Lebensfrische, seiner zersetzenden und doch wieder versöhnenden Kraft zu uns sprechen. Jedes dieser Elemente muß sich durch das andere ergänzen, um das volle Bild dieser wundervollen Gestalt wiederzugeben. Die Darstellung des Merkutio bietet die beiden Spitzen dar, die Er-

*) Von den Worten an:

Augen
Blickt euer Letztes! Arme, nehmt die letzte Umarmung u. s. w.

zählung von Frau Mab und den Kampf und Tod. Die erstere zeigt uns die Poesie des Humors in seiner sprudelnden und auflösenden Kraft, der Tod den Ernst des Humors in seiner versöhnenden Kraft. Die Recitation der Erzählung von Frau Mab muß aus der Situation mit Romeo, d. h. aus der über das Haschen und den Eifer nach geträumten Gütern leicht und ironisch hinschwebenden, humoristischen Stimmung herauswachsen. Die Erzählung faßt, wie wir oben gezeigt, nur alle Pointen des Sorgens und Mühens für die endliche Seite des Lebens zusammen, um sie in ihrer Nichtigkeit zu zeigen. Sie muß daher als der dichterische Erguß der humoristischen Weltanschauung überhaupt gefaßt und gesprochen werden. Wie aber die Erzählung recht eigentlich eine Verflüchtigung der endlichen Zwecke und Mühen ist, so muß sie auch im Vortrag diesen duftigen Charakter bewahren. Daher hat sich der Schauspieler hier besonders vor allen zu schweren, den leichten Flug hemmenden Accenten zu bewahren. So sehr die Erzählung auch malt und individualisirt, so darf die Recitation doch alle diese Mannigfaltigkeit durch den Ton nur andeuten, indem sie uns stets in dem duftigen Reiche kecker Phantasie erhalten muß, wo sie nur die leichtesten und zartesten Umrisse für ihre Figuren wählt. Aus diesem Grundton schwebender Leichtigkeit dürfen wir in keinem Momente herausgerissen werden, auf ihm müssen sich die symbolischen und malenden Accente erheben, um die Bilder luftig zu erhalten.

Wir haben schon oben bei der Entwicklung des Merkutio bemerkt, daß er, obwohl selbst sich rasch in den Kampf stürzend, doch zugleich den Humor über diese Kampflust habe. Diesen Gedanken soll auch die Darstellung versinnlichen. Er tritt namentlich in der Veranlassung, die Merkutio sich zum Kampfe mit Tybalt wählt, hervor *). Der Ton wird daher auch den Humor über

*) Wir meinen die Worte Merkutios, die er dem Vorwurf Tybalts: „Merkutio, Du harmonirst mit Romeo" entgegensetzt: „Harmonirst? Was? Machst Du uns zu Musikanten?" u. s. f. Die Art, wie Ludwig Devrient diese Worte sprach, versinnlichten uns das ganze Bild Merkutios vollständig.

dies ganze Pathos abspiegeln müssen. Nur in einem einzigen Augenblick verläßt Merkutio den Boden des Humors, als Romeo den Schimpf, den Tybalt ihm zugefügt hat, mit zahmer Demuth erträgt *), wodurch sich also der Freund mit dem Vorwurf der Feigheit belastet. Aber Merkutio findet seine humoristische Haltung sogleich wieder, die ihn auch bis zum Tode begleitet. Im Sterben Merkutios soll uns der Ernst des Humors entgegendringen. Das Erschütternde der Situation, in dem Momente des Abscheidens von dem Leben mit dem Leben selbst noch zu spielen, kann nur durch jene geheimnißvolle Kraft des Tons wiedergegeben werden, aus welchem, trotz der Schmerzen und des Unmuths von solch' einem Prahler den Todesstoß empfangen zu haben, uns doch noch jene Heiterkeit der Seele hervorblitzt, der man es anfühlt, daß sie aus der ganzen Persönlichkeit stammt und mit dem Leben keck ihr Spiel treibt.

L. Tieck hat schon in seinen dramaturgischen Blättern die Schwierigkeit und Bedeutung des Bruder Lorenzo für die Darstellung anerkannt **). Die Aufgabe des Schauspielers wird hier besonders darauf gerichtet sein, der über den Leidenschaften und Conflikten schwebenden Besonnenheit und Ruhe diejenige Lebenswärme einzuhauchen, wodurch der Bruder Lorenzo erst ein voller Mensch, eine lebendige Persönlichkeit wird. Die Gefahr ist hier, wie bei allen denjenigen Rollen, welche durch die Ruhe der Reflexion ein Analogon des griechischen Chors, d. h. der über dem Pathos schwebenden Allgemeinheit des Gedankens zeigen, dieselben nicht in das Unpersönliche verschweben zu lassen, sondern jener

---

In der Erzählung von Frau Mab dagegen war er nicht leicht und luftig genug.

*) Merkutios Worte:

O, zahme, schimpfliche, verhaßte Demuth!

**) L. Tieck, in den dramaturgischen Blättern 2, S. 40.

idealen Beſchaulichkeit auch einen Körper anzuerſchaffen, wodurch Alles zugleich als Ausdruck einer konkreten Individualität erſcheint. Lorenzo iſt daher, wird in ihm nur dieſe Seite der Reflexion und der erhabenen Ruhe herausgekehrt, ſchon durch Würde des Vortrags, ohne eigentlich individualiſirende Kraft, zu einer gewiſſen Geltung zu bringen, aber er bietet grade ein ſchönes Feld für den Darſteller, den Charakter bloßer Reflexionsallgemeinheit in den Ausdruck einer konkreten Perſönlichkeit zu verwandeln. Dazu gehört, daß die Ausſprüche, Ermahnungen und Reflexionen Lorenzos, wie ſein Handeln uns als Reſultat ſeiner ganzen Individualität, mithin als natürliche Lebensäußerungen erſcheinen. Der gemüthvolle, mit ſo reichem Naturſinne begabte, wie der mit großer Feinheit des Verſtandes, und mit Kraft der Reflexion ausgeſtattete Greis ſoll in Lorenzo vor uns erſcheinen. Alle dieſe Seiten müſſen zu ihrem Rechte kommen, wenn dieſe Figur zu einer lebensvollen Perſönlichkeit erhoben werden ſoll. Die langen, von Reflexion vielfach durchwebten Reden Lorenzos bringen den Darſteller leicht in Gefahr, in eine Monotonie und eine gewiſſe Salbung des Vortrags zu verfallen. Dieſe Klippe muß er um ſo ſorgfältiger vermeiden, als durch dieſe Verirrung das Intereſſe für Lorenzo ſehr geſchwächt wird. Die Recitation hat daher den Ton der Milde, des Gemüthvollen mit der Kälte der Reflexion glücklich zu verſchmelzen. Dies wird der Darſteller nur dadurch erreichen, daß er jede dieſer beiden Seiten durch die andere temperirt, und alſo der Ruhe und Klarheit der Reflexion die Wärme des Gemüths leiht, der Milde des Herzens aber durch den Ton jeden Zug von Weichlichkeit nimmt. Nachdem er uns in ſeinem erſten Auftreten in ſeiner gemüthvollen Beſchäftigung mit der Natur erſchienen iſt, wollen wir ihn in ſeinem Zutrauen erweckenden Verhältniß zu Romeo ſehn. Die Reflexionen, welche ſein Verkehr mit der Natur ihm entlockt, müſſen ſo vorgetragen werden, daß ſich die Vergleichungen ſittlicher Erſcheinungen mit dem Leben der Natur ganz unwillkührlich darzubieten ſcheinen, alſo entfernt von jeder Salbung

und jeder rhetorischen Färbung des Tons. Die Sentenz soll daher vielmehr Ausdruck des Gemüths, als der Reflexion sein. Dem Romeo gegenüber lasse er uns die eindringliche Sprache eines ermahnenden, geisteskräftigen Greises vernehmen, der den Erwiderungen Romeos mit der vollen Stärke eines überlegenen Verstandes begegnet. Den Entschluß, die Vermählung der beiden Liebenden zu vollziehn, muß Lorenzo mit derjenigen Erhebung und Wärme des Gemüths aussprechen, daß wir ihn von dem Gedanken völlig durchdrungen sehn, durch dies Mittel einen hohen sittlichen Zweck zu erreichen *). Diese Stimmung hat er uns auch am Schluß des zweiten Akts zu zeigen, als er sich anschickt, Romeo und Julia durch die Kirche zu vereinen. Die eindringliche Kraft des mahnenden und zur männlichen Mäßigung aufrufenden Worts erreicht in der Scene mit dem völlig der Leidenschaft Preis gegebenen Romeo ihre Spitze. Hier muß die Ruhe und Besonnenheit der Reflexion besonders mit aller Stärke des Gemüths ausgestattet erscheinen, so daß der Zuschauer in Lorenzo einen sittlichen Unwillen und die erhabene Haltung eines besonnenen Geistes zugleich anschaue. Ueberall herrsche der Ton ächter Ueberzeugung, aus welcher ihm die Fülle der eindringlichsten Reflexionen strömt.

Bruder Lorenzo ist von der Nachricht, daß Julia auf Donnerstag dem Grafen Paris sich vermählen solle, selbst sichtlich erschüttert **), weil dies seinen wohlangelegten Plan, durch diese Verbindung den Groll beider Häuser in Freundschaft zu verwandeln, völlig vereitelt. Lorenzo wird uns diese Bestürzung gleich in den ersten Worten, welche er allein an Julien richtet, zeigen müssen.

---

*) Namentlich jene beiden gewichtigen Verse:

Vielleicht, daß dieser Bund zu großem Glück sich wendet,
Und eurer Häuser Groll durch ihn in Freundschaft endet.

**) Sagt doch Lorenzo selbst, als er sich nach der Unterredung Juliens mit Graf Paris allein mit derselben sieht:

Ach Julia! ich kenne schon dein Leid,
Es drängt aus allen Sinnen mich heraus.

Juliens heroiſcher Entſchluß, eher zu ſterben, als dem Grafen ſich zu vermählen, giebt dem Lorenzo erſt den Gedanken des verzweifelten Mittels ein. Wir wollen daher dieſen Gedanken in ſeiner Seele werden ſehn. Erſt Juliens Willensenergie ruft dieſen Plan in Lorenzo hervor, den er, nicht ohne eine gewiſſe Zaghaftigkeit, ankündigt *). Wie Lorenzo die Wirkungen ſeines Mittels vorzutragen und welche Intention der Dichter bei dieſer Stelle gehabt habe, iſt bereits bei der Entwicklung Juliens von uns erörtert worden. Bei dem Scheintod Juliens legt der Dichter abſichtlich dem Lorenzo ſehr ſalbungsvolle, künſtliche Reden in den Mund, weil hier die Kraft der Ueberzeugung fehlt. Der Schauſpieler wird daher dem Dichter hier nur dadurch nachkommen, daß er dieſe Reflexionen mit dem ganzen Aufwande rhetoriſcher Mittel vorträgt, um die mangelnde Wahrheit des Gemüths zu erſetzen und Lorenzo über das Peinliche der ganzen Situation hinwegzuheben. Der Zuhörer muß gegen den ſonſt warmen, herzlichen und ungekünſtelten Ausdruck Lorenzos hier den Kontraſt einer nur erkünſtelten und darum froſtigen Beredſamkeit empfinden.

Im letzten Akte bricht auch über Lorenzo das Unglück herein. In ihm wird, wie wir gezeigt, der nur menſchliche Verſtand, der ſich die Verhältniſſe zu leiten vermaß, durch die Dialektik der Leidenſchaften vernichtet und in ſeiner Schwäche aufgezeigt. Dieſe tiefe Erſchütterung muß uns der Darſteller des Lorenzo durchleben laſſen. Mit Graun betritt er die Todesſtätte. Die Ahnung wird zur furchtbaren Gewißheit. Lorenzos Gemüth iſt tief verwundet. Ein gebrochener Greis kehrt er zurück, um das Unglück zu berichten, an dem er ſich ſelbſt als Mitſchuldiger anzuklagen hat. Die ganze, wundervolle Erzählung des Erlebniſſes muß im Vortrage das Gepräge der Zerſtörung ſeines Gemüths tragen, er

*) Dies iſt in der ganzen Rede Lorenzos ſichtbar, welche mit den Worten beginnt:

Halt, Tochter! ich erſpähe was, wie Hoffnung!
Allein es auszuführen heiſcht Entſchluß u. ſ. f.

durchlebt darin das Unheilvolle des ganzen Hergangs der Begebenheiten noch einmal und sehnt sich fast danach dem Tode überantwortet zu werden. So steht er da ein in allen seinen wohlgemeinten Plänen geknickter Greis, der durch den Tod zweier ihm so theuren Personen unbarmherzig getroffen worden ist. Man wird daher auch dem Darsteller bei der Erzählung die mühsame Sammlung des Geistes und den kaum zu bewältigenden Schmerz anhören, wie in der folgenden Antheillosigkeit, dem dumpfen Hinbrüten über dem Erlebniß die Zerstörung des Gemüths erblicken müssen. So allein wird Lorenzo im Sinne des Dichters aufgefaßt und die objektive Vernichtung seines Standpunkts auch subjektiv, d h. als eigene Erfahrung seines Bewußtseins, erschütternd wirken.

Die übrigen Charaktere bedürfen, nach der Entwicklung, welche wir von ihnen oben bereits gegeben haben, wo wir sie als Träger allgemeiner Zustände in ihrem Verhältniß zu einander betrachteten, nicht einer besondern Abhandlung für den darstellenden Künstler. Wir begnügen uns daher mit wenigen Andeutungen. Benvolio und Tybalt müssen als die abstrakten Gegensätze wilder Kampfeslust und beschwichtigender Besonnenheit versinnlicht und gegeneinander abgegränzt werden. Tybalt muß aber auch im Zorne und im jugendlichen Trotz immer einen natürlichen Adel bewahren, wodurch sich seine Abkunft und seine ganze Lebensstellung zu bekunden haben. Der Uebermuth, der jeden Augenblick das Leben auf die Spitze des Schwerdts setzt, soll ihn vor Allem charakterisiren. Rasch in Gang, Gebärde und Wort darf er in Momenten bis zum Ausdruck eines hochfahrenden, wilden Sinnes fortgehn, aber ohne durch Uebertreibung, die hier sehr leicht ist, die ritterliche Haltung zu verletzen. Wie Tybalt die Klippe einer bis ins Unedle sich verirrenden Wildheit zu vermeiden hat, so Benvolio die eines unritterlichen und unmännlichen Benehmens. Daher muß er grade darauf bedacht sein, uns, bei aller Besonnenheit und allem Streben, den Kampf abzuwenden, das Bild eines männlichen Sinnes zu geben, dem man es ansieht, daß nicht Schwäche des Naturells,

oder gar Feigheit der Gesinnung seine Abneigung gegen den Kampf bedingen. Benvolio darf etwas älter als Romeo und Tybalt erscheinen; die Stellung zu Beiden bedingt ein etwas gereifteres Alter. Der Ton Benvolios fordert den Ausdruck von Energie, wo er beschwichtigend eintritt, und im Verhältniß zu Romeo wird er uns die warme Theilnahme für den Freund verrathen müssen. Auch in ihm soll immer ein ganzer Mensch vor uns stehn, in dem wir den Adel der Gesinnung durchweg anerkennen. Prinz Eskalus zeigt, weil er nur die allgemeine, aber jetzt kraftlos gewordene Einheit des Staats repräsentirt, keine bestimmte Individualität. Er erscheint bei einem dreimaligen Auftreten stets als Richter der Parteien, über welche er selbst erhaben ist. Würde und Sicherheit des Tons, ohne doch je in ein Schleppen zu gerathen, bilden seinen Grundzug. Bei seinem ersten Auftreten darf sich der Ton sogar, um uns sogleich die Kluft der Parteien, die Tiefe und Dauer des Hasses bemerkbar zu machen, bis zu einem edlen Zorne steigern, der, besonders in der Schilderung der blutigen Wirkungen dieses Hasses mit nachhaltigem Gewicht verweilt. Am Schluß des Werks aber hat er sich selbst zum Ausdruck der Erschütterung zu erheben, welche zuletzt in eine das Ganze versöhnend abschließende Milde übergeht. Wenn der Prinz in dieser Scene nicht zu seinem Rechte kommt, so büßt das Werk für die Anschauung den Ausdruck des Abschlusses seiner objektiven Versöhnung ein. Der Prinz soll durch das mit Würde und Großheit gesprochene Schlußwort gleichsam den tragischen Eindruck in seiner versöhnenden Kraft zusammenfassen und damit das Gemüth entlasten.

Der jugendliche Graf Paris muß sich gegen alle die genannten Individualitäten, mit denen er zwar die Jugend und den Adel in Haltung und Bewegung theilt, abgränzen. Er hat, wie wir gesehn, seinen eigentlichen Gegensatz an Romeo. Dieser wird sich durch einen gewissen, an Nüchternheit der Empfindung und der Gesinnung streifenden Ausdruck gegen Romeo abschatten müssen. Wir wollen zwar das Bild eines anmuthigen Jünglings von den

feinſten Sitten vor uns ſehn, der aber einer Vertiefung, oder gar einer Energie der Empfindung nicht fähig iſt. Auch ſelbſt in dem Augenblicke ſeines höchſten Empfindens im Grabgewölbe muß ihm eine gewiſſe Gemeſſenheit der Empfindung, die ein völliges Vergeſſen des Menſchen unmöglich macht, geliehen werden. Denn hier hat ſie beſonders gegen die gewaltigen Töne Romeos, gegen das volltönende Erz ſeiner Empfindung abzuklingen. Solche Gegenſätze fordern für die Darſtellung einen ganz beſondern Fleiß, weil grade in ihnen die feinſten Pointen des Kunſtwerks liegen, und durch ihre Verſinnlichung ſich die höchſten Schönheiten auch denjenigen unwillkührlich aufſchließen, welchen ſie durch die innere Anſchauung nicht aufgegangen ſind.

Der alte Capulet muß, da er in der Tragödie ein ſittliches Pathos vertritt, durch welches, wie wir gezeigt, die ganze Kolliſion bedingt iſt, auch in der Darſtellung zu gewichtiger Bedeutung kommen. Er erſcheint als eine kräftige, gedrungene Individualität in der Fülle männlicher Jahre. Seine Züge müſſen Feſtigkeit und ſein Auge noch Leidenſchaftlichkeit verrathen. Der Ton zeige uns ein Gemiſch von Derbheit und männlicher Energie; das Tempo, wie die Rührigkeit der Bewegungen ſpiegeln ſein noch immer heftiges Temperament ab, dem auch die Jahre nichts von ſeiner Heftigkeit geraubt haben. Gewohnt ſeinen Willen als ein Geſetz geachtet zu ſehn, bringt ihn der Widerſpruch raſch auf und zeigt ihn als einen Mann, der ſeine Ueberzeugungen auch jedem Widerſtande gegenüber, zu behaupten wiſſen wird. Erfüllt von dem Bewußtſein ſeiner Familienautorität erſcheint er in ihrer Aufrechterhaltung von einer Feſtigkeit, welche ſich durch den Kampf nur härtet. Dies von uns entworfene Bild hat uns der Darſteller zu verſinnlichen. Gleich in der erſten Scene, dem Tybalt gegenüber, hat der Schauſpieler alle dieſe Seiten ſeiner Perſönlichkeit herauszukehren. Er ſtehe als ein Mann vor uns, an deſſen Willen ſich nichts umbiegen läßt und dem wir es glauben, daß er ſelbſt dem ſtürmiſchen Tybalt imponirt. Der Schauſpieler hüte ſich nur ja,

hier nicht etwa das Bild eines polternden Alten zu geben, der allemal die Vorstellung eines nur momentan aufbrausenden Temperaments, ohne alle nachhaltige Kraft, erweckt, und der dadurch eigentlich niemals tragisch wirken kann. Die volle Stärke seines Pathos und seiner Persönlichkeit entwickelt der alte Capulet aber der Julia gegenüber, wo er den väterlichen Willen zum unbeugsamen Gesetze erhebt und dies mit der vollen Energie der Leidenschaft verkündet. Capulet muß hier, um die Größe der Situation ganz wieder zu geben, erschütternd wirken. Die Scene mit Tybalt im ersten Akt ist nur die Folie für diesen Auftritt. Capulet ist so wenig auf Widerspruch gegen seinen väterlichen Willen gefaßt, daß ihn schon das erste Wort der Gräfin Capulet in Zorn bringt, der sich nach der Antwort der Julia zu einem Gemisch von Hohn und wilder Leidenschaft steigert*). Der zornsprühende Blick, die Heftigkeit der Gebärde, die fortstürmende, die tiefste Verletzung seines Gemüths offenbarende Rede**) müssen zur Vollständigkeit des Bildes mitwirken. Der Zuschauer muß auch zu dem Gefühl eines in seinen innersten Interessen angegriffenen Mannes kommen, der zum ersten Male da auf einen Widerstand trifft, wo er bisher nur Fügsamkeit und Ergebenheit in seinen Willen erfahren hatte.

Wir finden den Grafen Capulet wieder, als er aus Juliens Munde die Versicherung ihrer Sinnesänderung vernimmt (Akt 4, Scene 2). Auch hier darf sich sein heftiges Naturell nicht verläugnen. Die Freude darüber ergreift mächtig sein Gemüth, alle Lebensgeister sind aufgeregt und thun sich in der Rührigkeit und Frische seines ganzen Wesens hervor. Aus dieser aufregenden Geschäftigkeit muß er uns eben so plötzlich das Umschlagen in wilden Schmerz und in Verzweiflung zeigen (Akt 4, Scene 5). Aus seinen Tönen werde ein gebrochenes Herz, welches vergeblich nach

*) Wir meinen die Rede, welche mit den Worten anfängt:
Ey seht mir! seht mir! Kramst Du Weisheit aus?

**) Von den Worten an:
Gott's Sakrament! es macht mich toll u. s. f.

Fassung ringt, sichtbar; auch hier, wie überall, soll sich eine heftige, stürmische Gemüthsart kund geben, welche es nie gelernt hat, sich zu bekämpfen und nicht gewohnt ist, Widerstand zu finden. Die ganze Scene fordert von Seiten des Darstellers eine nicht geringe Bildung seiner Mittel. Das Brechen des Tons muß eine von Schmerz erstickte Stimme, welche sich mühsam zum Ausdruck ihrer Erschütterung aufrafft, verkünden. Die Pausen dürfen nur Halte des zermalmten und außer sich gesetzten Gemüths sein. Bezeichnet doch Lorenzo selbst diese Ausbrüche Capulets tadelnd als einen Sturm des Leidens *). In der letzten Scene sind dem alten Capulet nur wenig Worte geliehen. Der männliche Ton und die Haltung, welchen man das Gefühl eines großen Verlustes anmerke, zeige hier eine zwar tief verwundete, aber sich doch wieder aufrichtende Natur.

In dem Kreise der nicht idealen Gestalten bedarf nur die Darstellung der Amme einiger Andeutungen. Der Amme ist bei den gewöhnlichen Bühnenbearbeitungen unsers Werks vieles von ihrem leichtfertigen Geschwätz entzogen worden. Die Darstellerin muß daher mit dem ihr gelassenen Reste diese Persönlichkeit, in der sich Lascivität und derber Humor durchdringen, zu beleben suchen. Die Rolle der Amme verschmäht entschieden alle scharfe Accentuation, welche uns das Einzelne gewichtig zumißt. Sie muß dadurch besonders vor jeder ans Gemeine streifenden Darstellung bewahrt werden. Schon die äußere Erscheinung thue das Ihrige, um das Bild der Shakespearschen Amme, dieses Gemisches von gutmüthigem Naturell, von Rührigkeit, von Geschwätzigkeit und Lascivität zugleich zu vergegenwärtigen. Die langen Jahre, welche sie in dem reichen, vornehmen Hause zugebracht, haben ihr eine gewisse vertrauliche Stellung zur Familie, namentlich zur Gräfin und zur Julia erworben; dieser Umstand muß sie schon über die Sphäre niedriger

*) Lorenzo sagt nach dem Ausbruch des wilden Schmerzes Capulets: Still! hegt doch Scham! solch Stürmen stillet nicht des Leidens Sturm.

Komik erheben. Wir dürfen weder in den Bewegungen, noch in dem Tone ein gemeines Geschöpf vor uns sehn, das sich eine solche Stellung niemals hätte gewinnen können, welche ihr sogar das Recht erworben hat, in das intimste Gespräch der Gräfin Capulet über Juliens Verheirathung hineingezogen zu werden. Aber Leichtfertigkeit des Sinnes, ein Wohlgefallen an lasciven Reden, und die aus dem eignen Naturell stammende Lust, eine Liebessehnsucht in Julien zu wecken, müssen in der Darstellung dieser Gestalt zu ihrem Rechte kommen. Es ist nicht leicht, sie überall gegen die idealen Figuren richtig abzustufen, ohne sie doch ins Gemeine herabzuziehn. Das rasche Tempo und der Ton eines derben Humors müssen dazu einander unterstützen.

So sehr aber auch jeder einzelne Darsteller mit Ernst seine Rolle für sich behandeln mag, wie sehr Talent und Studium ihn dabei auch unterstützen mögen, der wahre, höchste Genuß der Darstellung erwächst erst aus dem Zusammenklang aller dieser mannigfaltigen Individualitäten, aus dem dichterischen Ton, der über das ganze Werk ausgebreitet wird. Hier beginnen die großen Schwierigkeiten, welche sich dem feinen Sinne des Zuschauers, selbst bei den redlichsten Bemühungen, in einem stellenweise unausbleiblichen Mangel an Harmonie, an dichterischem Takt, immer fühlbar machen werden, ohne daß in jedem einzelnen Falle demselben abgeholfen werden kann. Hier ist aber zugleich das Feld des Künstlers, seine Selbstbeschränkung für das Ganze, seine Hingebung an das Kunstwerk an den Tag zu legen. Hier bringe er zunächst den dunklen Despoten seiner Eitelkeit und seiner Selbstsucht zum Schweigen und genieße sich in dem Gedanken, zu der Darstellung eines jener Werke mitzuwirken, welche, als eine ewig sich erneuernde Offenbarung, den ganzen Menschen ergreifen und erheben. Hier befriedige ihn das Bewußtsein, auch in der Sorgfalt für das Kleinste, in der Ausarbeitung des scheinbar Geringfügigsten zu der Reinheit eines Genusses mitgewirkt zu haben, dem sich an ergreifender und zugleich veredelnder Kraft Weniges vergleichen läßt. Aber dieser

Eifer des Einzelnen werde auch geweckt und genährt durch eine an Ernst, Begeisterung, Einsicht und künstlerischen Sinn voranleuchtende Leitung, welche sich selbst nie genug thut und vor dem Künstler nur die größere Sorge für das Ganze voraus haben will. Ohne sie erkaltet auch der edelste Eifer der Besten zuletzt und verwandelt sich in bittern Mißmuth, und die Trägheit und Selbstsucht finden in solchem Sinn eine unverwüstliche Beruhigung für sich.

Der

Kaufmann von Venedig.

I.

Die Idee des Kunstwerks.

Wenn die Popularität Romeos und Juliens wesentlich auf dem Zauber beruht, mit dem die tiefste und poesiereichste Leidenschaft der menschlichen Natur in Allem, was sie Gewaltiges und Hinreißendes hat, dargestellt worden ist, so ist die nicht minder große Popularität des Kaufmanns von Venedig zunächst wesentlich in der Fülle der originellsten Charaktere begründet, welche sich gegen einander zu den spannendsten Verwicklungen und zur befriedigendsten Lösung fortbewegen. Alle Verhältnisse, welche der Dichter mit einander verflochten hat, tragen so sehr das Gepräge des Seltsamen und Abentheuerlichen, daß sie nur durch die Gemeinsamkeit dieser Grundlage wahrscheinlich werden, und die Charaktere, an Eigenthümlichkeit völlig der Physiognomie der Handlung entsprechend, zeigen uns durch die vollendete Individualisirung wieder die höchste menschliche Wahrheit. Diese Gestaltung des Seltsamsten, das in der Verknüpfung der Handlung, der Situationen und der Charaktere zum Natürlichsten wird, die zwischen tragischer Spannung und heiterer Freiheit des Gemüths mitten inne schwebende Empfindung des Zuschauers, in welcher sich der Reiz der Tragödie mit der Lust der Komödie wunderbar verbindet, alles dies zusammen genommen, erklärt uns den ewig frischen Reiz, den dies Meisterwerk über alle Klassen der Gesellschaft ausübt, und das vielstim-

migſte Entzücken, in welches ſich hier Kritiker und unbefangen Genießende aller Art vereinigen.

Uns kommt es nun aber darauf an, auch durch den Reichthum der dramatiſchen Lebendigkeit hindurch das Gedankengeflecht zu durchſchauen, welches Alles zuſammenhält und mit jeder einzelnen Geſtalt organiſch verwebt iſt. Unſer Schauſpiel hat offenbar die Dialektik des abſtrakten Rechts zu ſeiner innerſten Seele. Dieſer Gedanke erbaut ſich in unſerm Werke ſeinen ſo reich und ſchön gegliederten Leib. Mit dem Ausdruck: Dialektik des abſtrakten Rechts bezeichnen wir diejenige Entwicklung, in welcher ſich das abſtrakte Recht durch ſich ſelbſt, d. h. durch ſeine eigene Natur in ſeiner Nichtigkeit erfährt, mithin ſich da in ſich ſelbſt aufhebt, wo es das menſchliche Leben regieren und ſich als die abſolute Macht behaupten will. Das abſtrakte Recht iſt das Recht des Buchſtabens, der ſtarre Ausdruck des Geſetzes, das mit Ausſchluß aller andern Seiten des Lebens ſich als die alleinige Macht durchführen will. Dies Recht iſt aber, weil es unbeweglich nur die Form feſthält und von der Fülle des konkreten Inhalts, der dadurch vernichtet wird, abſtrahirt, in ſich ſelbſt Unrecht, d. h. Verletzung ebenfalls berechtigter Momente des Lebens. Das abſtrakte Recht muß daher mit der Vielſeitigkeit des Lebens und ſeiner Intereſſen in Conflikte kommen. In dieſer Kolliſion wird es aber nothwendig dann in Unrecht umſchlagen, wenn es ſich da durchſetzen will, wo es kein abſolutes Recht mehr iſt, d. h. wo es ein höheres Recht des ſittlichen Geiſtes verletzt. Es gehört aber zur Natur des abſtrakten Rechts, in ſeiner Bewegung in Conflikt zu kommen mit denjenigen Lebenselementen, welche es nicht reſpektirt, obwohl ſie Reſpekt verlangen. Mit einem Wort, das abſtrakte Recht, welches das Recht des Buchſtabens zu ſeinem Schilde hat, muß mit dem Recht des Geiſtes in Widerſpruch kommen, durch welchen der Buchſtabe erſt ſeine Bedeutung gewinnt.

Das abſtrakte Recht, welches, ſich an den Buchſtaben haltend, dieſen zu ſeiner unbedingten, rückſichtsloſen Geltung bringen will,

und dadurch eben zum höchsten Unrecht gegen den sittlichen Geist wird, kann aber auch, seiner Natur nach, mit sich selbst in Widerspruch gerathen, indem sich dieselbe Starrheit der Form, d. h. der todte Buchstabe gegen dasselbe kehrt und es in seiner Ohnmacht und Nichtigkeit gegen das Recht des sittlichen Geistes aufzeigt. Das abstrakte Recht, welches sich allein als Recht, mithin als Macht anerkennt, hebt sich aber in dem Augenblicke auf, wo ein gleich abstraktes Recht mit derselben Ausschließlichkeit auftritt, um sich als die alleinige Macht zu behaupten. Denn, indem jeder der beiden Gegensätze das gleich abstrakte Recht der Form für sich hat, so hebt sich in diesem Kampfe nothwendig das abstrakte Recht selbst auf, d. h. es geht durch seine eigene Dialektik zu Grunde. Das abstrakte Recht hält sich am Buchstaben, er ist sein Palladium, aber auch der Buchstabe des Gesetzes ist immer noch, weil er Ausdruck und Form des Geistes ist, auch der Auslegung fähig; er ist an sich lebendig. Indem aber das abstrakte Recht, ganz in den Buchstaben und die Form gebannt und aufgegangen, außer aller Gefahr zu sein wähnt, weil es den starren Buchstaben für sich hat, so zeigt es sich grade am unsichersten und schwächsten, sobald es mit denselben Waffen des Buchstabens bekämpft wird. In diesem Kampfe nämlich erscheint der Buchstabe in seiner Beschränktheit, weil es immer noch Seiten giebt, welche nicht in die Form aufgenommen, nicht zum Ausdruck des Worts gekommen sind, woran also die Auslegung den Widerspruch des geforderten und scheinbar völlig verschanzten Rechts mit dem Wortverstande nachweisen kann. In dieser Dialektik des abstrakten Rechts mit sich selbst, wird eigentlich der todte Buchstabe zum Leben erweckt; insofern er als Form des Geistes auch dem Geiste Rede zu stehn hat. Daher kann sich die für unbesiegbar gehaltene Waffe des abstrakten Rechts auch gegen es selbst kehren und dasselbe gegen sein eignes Fleisch wüthen. Diese Dialektik des abstrakten Rechts, wodurch es grade an seiner schärfsten Spitze abbricht und sich als eine stumpfe Waffe zeigt, hat aber für denjenigen, welcher sich allein an dies Recht hält und

es, ob auch alles andere darüber zu Grunde geht, durchsetzen will, etwas völlig Ueberraschendes, indem er grade da seine Schwäche erfährt, wo er sich für unverwundbar gehalten hatte. Diese Auflösung des abstrakten Rechts ist daher ihrem Wesen nach humoristisch. Der Mensch, welcher der Erreichung seines ausschließlich verfolgten Rechts absolut sicher ist, wird durch eben das Instrument, welches er für untrüglich hielt, um sein Recht gebracht; der Humor stellt sich hierbei ganz in den Umkreis der Stärke des formellen Rechts und braucht es selbst, um es als Recht aufzuheben, um die Form durch die Form zu schlagen, den Buchstaben durch den Buchstaben zu tödten. Der Verfechter des abstrakten Rechts erlebt aber darum einen plötzlichen Umschwung, eine Auflösung der gespanntesten und sichersten Erwartung in Nichts, weil er in seinem Recht selbst doch nimmermehr einen geheimen Feind erkennt, der sich verrätherisch gegen ihn wenden werde. Diese Art der Auflösung gehört daher wesentlich dem Humor an, der immer seine Kraft darin bewährt, jede Bestimmtheit, welche sich für fest und unantastbar hält, während sie in sich selbst lose und wankend ist, zu Falle zu bringen, aber in dieser Vernichtigung die Macht der unendlichen Freiheit des Geistes in der Negativität des Endlichen offenbart.

Diese Auflösung, wodurch sich das abstrakte Recht, indem es sich in das höchste Unrecht verkehrt (summum jus, summa injuria), in sich selbst aufhebt, kann ihrer Natur nach nicht tragisch sein. Das nur formelle Recht, welches sich rücksichtslos durchsetzen will, ist nicht fähig, das Pathos des Individuums zu bilden, denn der Mensch kann sich nicht mit seiner Empfindung, mit seiner ganzen Persönlichkeit für das nur formelle Recht interessiren; es kann, mit einem Worte, nicht Inhalt der Leidenschaft sein. Das Individuum kann sich daran mit Leidenschaft halten, es mit der äußersten Energie verfolgen, aber es immer nur zu einem Mittel für andere Interessen machen. Ein Einzelner, wie eine Korporation werden vielleicht wohl das Recht des Buchstabens bis auf das Aeußerste

vertheidigen, insofern sich damit etwa ein Halt für ihre Selbstständigkeit, eine Demonstration gegen den Versuch einer Unterdrückung verbindet, oder indem, wie in unserm Werke, die Ausübung solchen Rechts der Rache dient. Immer ist es dann aber nur Mittel, niemals Zweck des Individuums; darum ist es aber unfähig, das Pathos einer Individualität zu bilden. Das Pathos ist Selbstzweck der Persönlichkeit, Gegenstand ihres absoluten Interesses. Darum wirft sich das Individuum auch ganz, mit aller Kraft des Geistes, in das, was ihm Pathos ist und übernimmt damit stillschweigend die Gefahr des Conflictes mit andern Mächten; es ist also in der Energie seines Pathos schon dem Vermögen nach tragisch, ob es wirklich, d. h. actu tragisch wird, hängt von der Macht der Verhältnisse und der Stärke der Kollisionen ab. Darin liegt, wie wir glauben, der absolute Grund, warum die Lösung des Rechtshandels unseres Dramas nicht tragisch sich entwickeln kann, wenn es gleich auf Augenblicke den Schein einer tragischen Entwicklung annimmt. Die Handlung streift aber nur an die tragische Katastrophe heran, weil sie in sich die Elemente der humoristischen Auflösung trägt.

Die Auflösung des abstrakten Rechts durch seine eigne Dialektik ist aber nur die eine Weise, wodurch es als eine absolute Macht gebrochen und zur Ohnmacht herabgesetzt wird; sie kann nur da eintreten, wo das abstrakte Recht selbst in der ganzen Starrheit seines Wesens aktiv auftritt und dadurch höhere Rechte des sittlichen Lebens in Gefahr bringt. Aber es kann jedes sittliche Verhältniß, sobald es nicht durch die Gesinnung geheiligt wird und durch den sittlichen Geist zu einem sittlichen Verhältniß erhoben worden ist, zu einem bloßen Rechtsverhältnisse herabsinken, welches dann keine wahrhaft bindende Kraft mehr hat, sondern in einem Conflikte demjenigen Verhältnisse weichen muß, welches die sittliche Gesinnung für sich hat. Wer dagegen auch in dem nur formellen Rechte eine sittliche Macht ehrt, und sich innerlich durch seine Gesinnung damit versöhnt, weil er es mit seiner sittlichen Natur durch-

dringt, der hat sich dadurch auch von der Gewalt des abstrakten Rechts befreit, weil er ihm den Stachel genommen hat, wodurch es gegen höhere Mächte des sittlichen Geistes reagiren kann. In allen diesen von uns angedeuteten Formen zeigt sich die Aufhebung des nur abstrakten Rechts, oder die Schranke desselben gegen den sittlichen Geist. Damit sind wir zum Kern unseres Kunstwerks vorgedrungen. Indem es alle die von uns entwickelten Gestalten, in denen sich die Schwäche des abstrakten Rechts darstellt, zusammenfaßt, so giebt es uns ein vollständiges Gemälde, in welchem sich in den mannigfaltigsten Formen die Ohnmacht des nur abstrakten Rechts offenbart. Diese Negativität des abstrakten Rechts bildet daher das große Geflecht, durch welches die Figuren und Verhältnisse unsers Dramas zusammengehalten werden. Dazu wirken die Farben des Ernstes, wie des Scherzes, die tragische Kollision und die heitere Laune mit, welche Elemente sich alle zuletzt in die süßeste Harmonie dichterischer Lust und ungetrübter Lebensfrische auflösen.

Wer unserer Entwicklung aufmerksam gefolgt ist, wird zu den allgemeinen Gedanken, in welchen wir das abstrakte Recht in seiner Beschränktheit und Schwäche aufgefaßt haben, auch in seiner Phantasie bereits die dichterischen Gestalten und Verhältnisse unseres Dramas hinzugefügt und damit die Begriffsentwicklungen schon belebt haben. Uns bleibt für diesen Abschnitt nur noch die Aufgabe, uns zum Reichthum der Poesie unseres Kunstwerks zu wenden, um es in diesem Sinne, nach der Seite seiner allgemeinen Bedeutung, zum Bewußtsein zu bringen. Der folgende Abschnitt wird die Komposition des Werks entwickeln, die grade hier von der allerhöchsten Bedeutung ist und die Umrisse dieses Theils erst in vollständige, lebendige Gestalten verwandelt. Die Dialektik des abstrakten Rechts nach der doppelten Seite, daß es, nur sich rücksichtslos wollend, alle sittlichen Interessen in Gefahr bringen und bis zur Empörung unserer sittlichen Empfindung fortgehn kann, (das pereat mundus), dann aber auch, durch sich selbst in seiner

eigenen Abstraktion aufgelöst, durch den Buchstaben, den es bannen wollte, selbst getödtet wird, diese Dialektik ist in ihrer ganzen Tiefe durch den Rechtshandel des Juden Shylock mit Antonio, dem Kaufmann von Venedig, zur Anschauung gebracht worden. Diese dramatische Begebenheit bildet daher auch den Mittelpunkt unsers Werks, mit welchem äußerlich, wie innerlich durch die Gemeinsamkeit des Gedankens alle andere Verhältnisse verflochten sind. Sie ist durch alle Stufen der dramatischen Entwicklung bis zur aufregendsten Spannung durchgeführt worden. Mit der Schürzung des Knotens, der Katastrophe der Handlung und ihrer friedlichen Lösung verknüpfen sich zugleich alle andere Fäden unsers Dramas mit solcher Kunst, daß sie daran ihren dramatischen Verlauf und ihre innere Verkettung gewinnen.

Aber auch die übrigen Verhältnisse ruhen auf dieser Grundlage der Negativität des nur abstrakten Rechts und dienen dazu, seine Unzulänglichkeit auf dem Gebiete des sittlichen Geistes darzustellen. Der Dichter hat dies so aufgefaßt, daß sich die Ohnmacht des abstrakten Rechts, sittliche Verhältnisse zu binden, herauskehrt, indem er uns, mit voller Zustimmung unsers sittlichen Gefühls, zeigt, wie diejenigen Verbindungen von Seiten der Individuen aufgelöst werden, welche nur noch das Band des abstrakten Rechts zusammenhält, während sie allein durch die Gesinnung zu sittlichen Verhältnissen werden können. Der Dichter zeigt uns also dadurch nach einer andern Seite hin die Schwäche jeder zu einem nur äußerlichen Rechtsverhältniß gewordenen Verbindung, welche daher auch verletzt wird, weil sie für das Bewußtsein der Individuen zu einer bloßen Form herabgesunken ist. Das abstrakte Recht zeigt sich aber in allen Gebieten des sittlichen Geistes zu einer unlebendigen Form herabgesunken, sobald der Geist, der es allein erfüllen und beleben soll, daraus entflohen ist, sobald also die Gesinnung darin nichts weiter, als ein bloßes Rechtsverhältniß sieht. Der entwichene sittliche Geist läßt das abstrakte Recht als eine todte Hülse zurück, welches darum auch keine belebende und heiligende

Kraft mehr auf die Individuen ausüben kann. Die Verletzung desselben ist mithin nur eine und zwar unausbleibliche Folge, in der nur die Ohnmacht des abstrakten Rechts offenbar wird, noch etwas für sich gelten und bedeuten zu wollen, wenn seine Seele, die sittliche Gesinnung, daraus geschwunden ist. Dies Moment, die Kehrseite der eben entwickelten Dialektik des abstrakten Rechts durch sich selbst, hat der Dichter parodisch, wie ernst in den Verhältnissen des Dieners Lanzelot Gobbo und der Jessika zum Shylock vorgestellt. Aber die Parodie ist nicht ohne den Ernst; sie faßt nur die Kollision der zu einem bloßen Rechtsverhältniß herabgesunkenen sittlichen Verbindung mit der Innerlichkeit und die Kraftlosigkeit derselben in diesem Conflikt in naiver Form auf, und die Verletzung der ihrem Vater, Shylock, durch die Flucht mit dem geliebten Lorenzo sich entziehenden Jessika empfängt durch die dramatische Entwicklung ihre Versöhnung, indem in der Entweichung Jessikas vom Vater sich doch wieder eine sittliche Gesinnung kund thut. Sie löst dies Band ohne Schmerz und Reue, weil es in ihrem sittlichen Bewußtsein zu einem ganz äußerlichen Zusammenhalt ihres Verhältnisses zum Vater erschlafft war. Der Diener Lanzelot, wie Jessika fallen beide von Shylock ab, weil bei ihm kein Verhältniß gedeihen kann, welches auch eine sittliche Gesinnung fordert, um wahrhaft das zu sein, was es sein soll, weil unter seiner gemüthlosen Persönlichkeit, wie bei seiner ausschließlichen Hingebung an die materiellen Interessen, jedes auf der Grundlage sittlicher Gesinnung beruhende Verhältniß verdorren muß. Beide, Lanzelot Gobbo wie Jessika, vollenden also gemeinschaftlich in Scherz und Ernst das Bild der Ohnmacht alles nur abstrakten Rechts, denn sie vernichten es innerlich, wie durch die That, und beweisen dadurch indirekt ihre sittliche Natur, für welche nicht die Form, sondern der Inhalt, nicht der Buchstabe, sondern der Geist erst etwas zu einem bindenden Rechte macht.

Aber auch das abstrakte Recht kann durch den Geist, in dem es betrachtet wird, also durch die Sittlichkeit der Gesinnung seine

Herbigkeit selbst da verlieren, wo es mit den erlaubtesten Wünschen und Neigungen in Widerspruch zu treten droht. Dies ist jedoch nur einer sittlich durchgebildeten Natur möglich, welche alle Seiten des Lebens nach ihrer sittlichen Bedeutung durchdringt und auffaßt und uns das Bild einer harmonischen Ausbildung des Gemüths giebt. Eine solche Natur kann auch, weil sie durch die aus dem innern Frieden stammende Heiterkeit ihr Schicksal in der eignen Brust trägt, und von dem Bewußtsein einer auch die Interessen jedes Einzelnen umfassenden sittlichen Weltordnung lebendig ergriffen ist, selbst noch da sich harmlos zeigen, wo ein willkührlicher Gebrauch des abstrakten Rechts ihr Lebensglück dem Zufalle Preis zu geben droht. In einer solchen Persönlichkeit ist das Element des abstrakten Rechts auch als abstraktes Recht überwunden, weil es für sie eine höhere sittliche Bedeutung erhalten hat und dadurch segensreich und über jede Verstimmung erhebend im Bewußtsein wirkt. Der Leser wird erkennen, daß wir mit dieser Auseinandersetzung die Porzia in die Idee unsers Werkes eingeordnet und sie als die eigentliche Spitze der Weltanschauung desselben bezeichnet haben. Porzia ist, wie wir wissen, durch den letzten Willen eines todten Vaters gefesselt, der die Erwerbung ihrer Hand von der Wahl des richtigen unter drei Kästchen abhängig gemacht hat. Zunächst tritt uns hier, in der letzten Bestimmung des väterlichen Willens, das Moment des abstrakten Rechts entgegen, von dem der Vater, eben nur als von einem formellen Recht, Gebrauch gemacht hat, indem er den wichtigsten Schritt der lebenden Tochter durch einen bloßen Einfall gebunden, der doch zunächst nur das abstrakte Recht seines väterlichen Willens für sich hat. Gleichwohl respektirt Porzia diese Bestimmung, sie ehrt also in ihr nicht nur ein abstraktes Recht, sondern sie befreit sich durch ihre sittliche Gesinnung, ihre Pietät von dieser sie beschränkenden Verfügung, der sie sich also nicht nur nicht als einer Schranke entwindet, sondern in deren Anerkennung sie noch ihre Heiterkeit, ihre geistige Frische bewahrt. Wäre dieser letzte Gebrauch des abstrakten väterlichen

Rechts nur für Porzia ein formelles Recht, so würde sie nicht anstehn, es aufzuheben und die freie Wahl, die Neigung des Gemüths sogleich als das höhere Recht dagegen an die Stelle zu setzen. Sie gehorcht aber auch nicht mit Verstimmung, durch eine Art des Aberglaubens dazu bewogen, sondern fühlt sich in diesem Gehorsam sogar noch frei und fröhlich. Dazu aber macht sie allein die Harmonie ihrer durchgebildeten, sittlichen Natur fähig, aus welcher sie die Zuversicht schöpft, daß der Segen des Vaters fortwirken, daß ihre Pietät nicht mit der tiefen Neigung für die ihr entsprechende Persönlichkeit in Widerspruch gerathen werde. Darin aber liegt die indirekte Anerkennung der auch den Einzelnen zu seinem Heile lenkenden göttlichen Vorsehung, von welcher sich Porzia geschützt und getragen fühlt. Diesem Bewußtsein einer sittlichen Weltordnung, in der auch die besonderen Interessen, wenn sie in sich selbst den Gesetzen derselben nicht widerstreben, zu ihrem Rechte kommen, entspricht aber die Harmonie ihrer eignen Natur. Verstand und Herz haben sich in Porzia zu einer so wunderbaren Einheit durchdrungen, daß sie uns den Eindruck einer sittlichen Virtuosität macht, in welcher jede einseitige Richtung des Gemüths überwunden ist und sich mit allen andern Kräften in Gleichgewicht gesetzt hat. Nichts ist mühsam der Natur abgezwungen, sondern erscheint selbst von ihr begünstigt. Darum ist auch die Heiterkeit der Seele Porzias Lebenselement, die Luft in der sie athmet, eine Stimmung, welche gleich weit entfernt von einer übersprudelnden, kecken Lustigkeit, wie von einer nur aus dem Naturell entspringenden Leichtigkeit des Sinnes ist, die Dinge und Verhältnisse nicht ernst zu nehmen. Die Idee unsers Kunstwerks fordert aber zu ihrem Abschluß eine solche Gestalt, durch welche das abstrakte Recht innerlich aufgehoben und in eine höhere Sphäre gerückt ist, welche also selbst einem solchen Conflikte entnommen ist, weil sie von der Ueberzeugung getragen wird, daß das in sich selbst Berechtigte, wenn auch seine Existenz dem Zufall Preis gegeben scheint, dennoch darüber triumphiren und sich durchsetzen werde. Weil das

Individuum den Widerstreit des Lebens in sich ausgeglichen, weil es in seiner Gesinnung die Gegensätze von Pflicht und Neigung, von Recht und Sittlichkeit versöhnt hat, so schaut es auch das sittliche Universum selbst als ein aus der Versöhnung aller Gegensätze sich unablässig hervorbringendes Leben an, an dessen Wahrheit und Wirklichkeit der religiös gestimmte Mensch glaubt, weil ihm die göttliche Gnade als der höchste Ausdruck der göttlichen Persönlichkeit erscheint, welche stets die Unzulänglichkeit des abstrakten Rechts und des Gesetzes durch das Majestätsrecht des Geistes, im Großen wie im Kleinen aufhebt, und dadurch die sittliche Weltordnung hervorbringt.

Wir werden in der nähern Entwicklung der Komposition unsers Werks darzustellen versuchen, unter welchen konkreten Bedingungen der Dichter diese Anschauung versinnlicht, mit welcher Weisheit er alle Elemente zusammengefaßt hat, um ihr eine lebendige Persönlichkeit zum Träger zu geben, welche durch ihre Individualität uns über jede nur abstrakte Fassung dieser Idee völlig erhebt. Nur von dem Standpunkte aus, den wir für die Auffassung unseres Dramas gewonnen haben, erscheint die Darstellung der Art, wie Porzia durch die Wahl des richtigen Kästchens nach dem väterlichen Willen gewonnen wird, im inneren Zusammenhange mit der Handlung, nur so ergiebt es sich schon hier mit Nothwendigkeit, warum Porzia die Lösung der Kollision, die durch das starr verfolgte, abstrakte Recht bedingt ist, herbeiführen, warum sie die Dialektik des abstrakten Rechts zum Bewußtsein und zur Entscheidung bringen muß. Daraus zeigt sich ferner, warum diejenigen, welche das abstrakte Recht verletzen, weil durch Shyloks Natur jedes sittliche Verhältniß zu einem nur rechtlichen herabgesunken war, sich zuletzt alle um Porzia, als ihren gemeinsamen Mittelpunkt, sammeln, endlich, warum auch durch Porzias Schalkhaftigkeit jene heiteren und lebensfrohen Scenen, durch welche jeder noch etwa nachschwingende Mißklang aus den ernsten Kollisionen sich in die süßeste Harmonie auflöst, hervorgerufen werden. Auch hier ist

sie die bewegende Seele, welche, wie sie überhaupt über den Gegensätzen schwebt, auch noch zuletzt die Unzulänglichkeit des abstrakten Rechts mit Humor sich entwickeln läßt, selbst alle Fäden zur Verwicklung und Lösung in Händen haltend. Auch durch diese Form des Scherzes, der Schalkhaftigkeit und der Tändeleien zieht sich die Negativität des abstrakten Rechts als der rothe, freilich mannigfach übersponnene Faden hindurch, der aber doch immer diese Scenen mit dem Ganzen der Weltanschauung verknüpft.

II.

Die Komposition des Kunstwerks.

Es kam uns in dem ersten Abschnitte nur darauf an, die allgemeinen Bestimmungen herauszuheben, durch welche sich die Idee unseres Kunstwerks als eine einige ankündigt, und diese nach ihrem allgemeinen Werthe zu begreifen, so wie die nothwendigen Momente ihrer Entfaltung nachzuweisen. Jetzt liegt es uns ob, die kunstvolle Weise zum Bewußtsein zu bringen, in der unser Werk die ideale Conception zum konkretesten, individuellsten Leben gestaltet hat. Ja, diese allgemeine Idee ist hier, theils durch die Fülle der ausgearbeitetsten, eigenthümlichsten Gestalten, theils durch den zwischen dem tragischen Ernst und dem leichten Scherz mitteninne schwebenden Ton, der uns auf die schroffe Höhe einer erschütternden Kollision führt, um diese dann doch friedlich zu lösen, oft so versteckt, daß das Werk stets vielmehr durch seine kunstvolle Komposition im Einzelnen und die dramatische Handlung entzückt hat, als durch die Idee und ihre Gestaltung. Man war so sehr in den Zauberkreis der besondern Individualitäten gebannt, daß man sich von dem Genuß, den man an Shylock und Porzia fand, gar nicht mehr zu dem inwendigen Kern zurückwandte, der diese plastischen Figuren zu Organen von Ideen gestaltete. Damit aber, wie mit der Durchschauung der künstlerischen Komposition überhaupt, haben wir es hier zu thun.

Die ganze Einseitigkeit und Härte des abstrakten Rechts tritt uns in dem berühmten Prozeß des Juden Shylock mit dem Kaufmann Antonio entgegen. Die Individualisirung dieses Rechtshandels verdient zunächst unsere ganze Aufmerksamkeit. Zum Träger des abstrakten Rechts in seiner Engherzigkeit und seinem Umschlagen in ein unmenschliches Unrecht hat der Dichter den Juden Shylock gemacht, in welchem sich alle Elemente vereinigen, um ihn als das lebendige Organ dieses Gedankens darzustellen. Durch seinen Nationalcharakter ist er auf den Standpunkt des Gesetzes gestellt, dessen Erfüllung allein die Ehre und die ganze Lebensaufgabe des jüdischen Volks ist. Darin liegt die Starrheit des Judenthums, welches nicht durch seine Kraft selbst, sondern allein durch das Christenthum in das höhere Princip der göttlichen Liebe aufgehoben werden konnte. Schon nach der allgemeinsten Seite seines religiösen Bewußtseins ist also der Jude wesentlich fähig das abstrakte Recht in seiner Starrheit zu vertreten. Aber dies allein würde nicht zur Individualisirung genügen. Shylock ist auch Abbild des herabgesunkenen und gemißhandelten Volks, das, so viel Anlaß es auch durch seinen religiösen Hochmuth, seine Habgier und seinen Wuchergeist zu Widerwillen und Verachtung gab, doch durch die tiefe Schmach, in welche es, freilich mit durch eigne Schuld, gerathen war, mit glühendem Haß und brennender Rache gegen die Christen erfüllt sein mußte. Von ihnen sah er sich verfolgt, gemißhandelt, und, was ihm das Furchtbarste war, auch in seinen materiellen Interessen gefährdet. Dies ist das zweite Element in Shylock. Die ganze Zähigkeit des jüdischen Nationalcharakters, der der Schmach, der Mißhandlung und dem Hohn Unbeugsamkeit des Geistes entgegensetzt und innerlich seine Wuth und seinen Grimm gegen seine christlichen Feinde verkocht hat, weil er sich zum Widerstande zu ohnmächtig fühlt, steht in Shylock vor uns. Er ist der vom christlichen Kaufmann Antonio gemißhandelte und zum Dulden verurtheilte Jude, der der verächtlichsten Behandlung desselben eine unerschütterliche Zähigkeit der Gesinnung entgegenstellt. Schon darin liegt

eine Versunkenheit des ächt menschlichen Empfindens und Denkens, welches sich zum aktiven Widerstand gegen die Mißhandlungen erheben und darin sein Recht auf Achtung an den Tag legen würde. Shylocks Widerstand ist nur der passive der Unbeugsamkeit seines auf Gewinn gerichteten Sinnes, der sich bis zur Niederträchtigkeit steigert. In diesem Gefühl seiner Ohnmacht, welche er täglich und stündlich bekundet, ohne sich deshalb beugen oder in seinen Interessen irre machen zu lassen, ist auch schon die Unmöglichkeit eines sittlichen Kampfes gegeben, in welchem Shylock selbst etwas einsetzen, also seine Anhänglichkeit an die irdischen Interessen, oder gar an das Leben, gegen das ideale Gut der Ehre und der menschlichen Würde abstreifen müßte. Es bleibt ihm also nur übrig, den Grimm in sich zu nähren, und eine Gelegenheit abzulauschen, um unter dem Schutze des Gesetzes, persönlich also gesichert, seinen verhaßten Gegner zu verderben. Hierin sind schon die Züge vorgebildet, welche Shylocks Handeln aus seiner innersten Natur heraus erklären. Der Haß gegen Antonio, den Christen, der den gewinnsüchtigen Shylock mit der herabwürdigendsten Verachtung behandelt, erhält aber erst dadurch seine letzte Spitze, sein innerlichstes Motiv, daß Antonio, der „königliche Kaufmann," den Preis der Zinsen auf dem Markt herunterbringt, also ihm den Gewinn verkümmert, die materiellen Vortheile schmälert und ihm so den Nerv seines Lebens durchschneidet *). Dadurch erhält der Haß gegen den christlichen Verächter erst seine Zuspitzung. So vereinigen sich alle Elemente, die allgemeine Grundlage des Nationalcharakters, der Haß gegen den ihn mißhandelnden Christen und gegen den den Preis der Zinsen herunterbringenden Kaufmann dazu, Shylock zu

*) Dies spricht Shylock auch sehr bestimmt aus (Akt 1, Scene 3), wo er für sich von Antonio sagt:

Ich haß' ihn, weil er von den Christen ist,
Doch mehr noch, weil er aus gemeiner Einfalt
Umsonst Geld ausleiht, und hier in Venedig
Den Preis der Zinsen uns herunterbringt.

einem großartigen Träger des Judenthums in seiner Versunkenheit zu machen, in dem schon der Boden für die Verfolgung des nur abstrakten Rechts in seiner ganzen furchtbaren, das Menschliche ertödtenden Consequenz gegeben ist. So sehr Shylock einerseits Gattungscharakter ist, so individuell ist er doch zugleich, so persönlich lebendig tritt er uns überall entgegen.

Der abstrakte Gegensatz Shylocks ist der Kaufmann von Venedig, Antonio. Als solcher ist er seiner Natur nach schon in Conflikt mit Shylock gesetzt, der nur der besondern Veranlassung bedarf, um sich mit ungehemmter Kraft zu entwickeln. Antonio ruht auf der christlichen Grundlage, wie Shylock auf jüdischer. Aber er ist auch in seiner Christlichkeit bis zur Härte ausschließend. Er mißhandelt in Shylock überhaupt das herabgesunkene, dem Christenthume widerstrebende Judenthum. Was aber die Verachtung Antonios gegen Shylock bis zur hündischen Behandlung steigert, ist des Letzteren Gewinnsucht, worin Antonio den widrigsten Ausdruck des jüdischen Charakters sieht. Auf diesem Boden der Handelsinteressen entbinden sich daher die Gegensätze Shylocks und Antonios erst zum wirklichen Zusammenstoß. Jeder sieht hier in dem Andern das seiner Natur Widerstrebendste, was jedem wieder als ein Ausfluß seines religiösen Gegensatzes erscheint. Antonio verachtet in Shylock nichts so sehr, als daß er Zinsen nimmt, und daß er auf Gewinn ausgeht, Shylock haßt in Antonio nichts bitterer, als daß er ohne Zinsen leiht und so den Preis des Geldes ihm herunterbringt. Die edle, über die irdischen Interessen erhabene Natur Antonios ist durch das einzige Prädikat, der königliche Kaufmann, das ihm ertheilt wird, schlagend bezeichnet. Aber diese ideale, großartige Uneigennützigkeit Antonios widerstrebt zugleich den besonderen Interessen seines Standes, welche er doch auch zu vertreten hat. Ja, Antonio verletzt gewissermaßen die merkantilischen Interessen, indem er den Werth desjenigen Mittels herabdrückt, welches der Kaufmann zu steigern und fruchtbar für sich zu machen bemüht sein muß. In Antonios Händen, der Geld ohne Zinsen

leiht, wird das Geld ein unfruchtbar Metall, es wird also von ihm nicht als ein lebendig wirkendes, Gewinn erzeugendes Mittel behandelt. Damit ist aber Antonio mit den Interessen seines Standes in Widerspruch getreten. Hier gilt das Kapital nicht nur als Mittel zum Lebensgenuß, als Mittel für ideale Zwecke, sondern als ein Objekt, das so hoch als möglich verwerthet, also fruchtbar gemacht werden muß. Die ideale menschliche Natur Antonios kann sich dazu nicht bequemen und herabstimmen; es erscheint ihm als eine Befleckung seiner Würde, den Gewinn zu suchen und ihn für sich zum Zweck machen zu sollen. Auf diesem Standpunkt verletzt daher Antonio unbewußt die Interessen seines Standes. Was der ideale Mensch in ihm gewinnt, das büßt der Kaufmann ein. Daraus folgt, daß Antonios Natur durchaus nicht durch die besonderen Interessen seines Standes befriedigt werden kann, weil sein hoher, idealer Sinn, seine Geringschätzung der irdischen Interessen ihn allen, selbst den rechtlichen Gewinn verschmähen läßt. Dieser in Antonio bewußtlos wirkende Widerspruch seiner idealen Natur mit den Interessen und Zwecken seiner merkantilischen Thätigkeit ist daher auch der absolute, ihm selbst unerklärliche Grund seiner Melancholie. Es ist einer der tiefsten, aber auch noch gar nicht begriffenen Züge Shakespeares, über Antonio diese durchgreifende Schwermuth ausgebreitet zu haben, welche eben darum unerklärlich scheint, weil ihr tiefster Grund über das Bewußtsein Antonios hinausliegt. Antonio weiß selbst nicht, wie es ihn angeweht, von was für Stoff seine Traurigkeit ist*), weil er sich nicht dieses heimlich

*) Die ersten Worte Antonios sprechen dies auf das Bestimmteste aus (Akt 1, Scene 1):

Fürwahr, ich weiß nicht, was mich traurig macht:
Ich bin es satt: ihr sagt, das seid ihr auch.
Doch wie ich d'ran kam, wie mir's angeweht;
Von was für Stoff es ist, woraus erzeugt,
Das soll ich erst erfahren.
Und solchen Dummkopf macht aus mir die Schwermuth,
Ich kenne mit genauer Noth mich selbst.

fortwirkenden Widerſpruchs ſeiner beſondern Lebensthätigkeit und ſeiner idealen Natur bewußt geworden iſt. Antonios Exiſtenz iſt daher in gewiſſem Sinne eine verfehlte, indem er nicht denjenigen Kreis des Wirkens gefunden hat, der ſein Inneres völlig auszufüllen vermag; er iſt in gleichem Falle mit einer Menge edler Naturen, welche durch beſondere Verhältniſſe in eine Lebensthätigkeit gebannt ſind, ohne daß dieſe ſie wahrhaft ſättigt und die Springkraft ihres Geiſtes in volle Bewegung ſetzt. Dieſer anfangs unmerkliche Widerſpruch des unbeſtimmten, idealen Strebens mit den konkreten Intereſſen und Zwecken der beſondern Thätigkeit dringt bei tiefen Naturen mit der Zeit immer ſchneidender in ihr Inneres ein, je mehr der ideale Menſch und ſeine beſondere Berufsthätigkeit auseinandergehn. Aus der ganzen Haltung Antonios wird es uns klar, daß ſein innerſtes Leben durch den Verkehr mit den merkantiliſchen Intereſſen nicht ausgefüllt wird und daß darin allein die Wurzel einer Trauer zu ſuchen ſei, welche über ſein ganzes Weſen verhängt iſt. Dieſen Zug der Melancholie als das Vorgefühl der ahnenden Seele erklären, welche ein hereinbrechendes Unglück vorempfinde und daher von einer unheimlichen Stimmung beſchlichen werde, heißt dieſen Zug der Trauer zu einem völlig willkührlichen Einfall machen. Denn, abgeſehn davon, daß der Dichter ihm auch nicht die geringſte Andeutung eines geahneten Mißgeſchicks in den Mund legt, wäre es doch die ſeltſamſte Beſchränkung des Ahnungsvermögens, welches, nach dieſer Auffaſſung, nur bis zum Eintritt der tragiſchen Kataſtrophe, nicht aber bis zur friedlichen, Alles ausgleichenden Löſung reichte. Das Vorgefühl eines wirklich eintretenden tragiſchen Verhängniſſes kann ſehr dichteriſch wirken und als eine unerklärliche Schwermuth auf der Seele

---

Ferner ſagt Antonio im Verlauf der Scene die ſeine ganze Stimmung ſo charakteriſtiſch bezeichnenden Worte:

Mir gilt die Welt nur, wie die Welt Graziano:
Ein Schauplatz, wo man eine Rolle ſpielt,
Und mein' iſt traurig.

laſten, niemals aber vermag eine noch ſo furchtbare Lage, welche nur einen Durchgangspunkt zur befriedigendſten Entwicklung bildet, als durch die ahnende Seele vorempfunden, aufgefaßt und als Grund einer trüben Stimmung des Individuums dargeſtellt zu werden. Es enthielte dies durch die willkührliche Gränze, welche man der ahnenden Kraft ſetzte, eine offenbare Ungereimtheit. Eben ſo wenig trifft aber die Erklärung, daß die übergroße Maſſe des irdiſchen Reichthums, obwohl Antonios Herz keineswegs daran hing, doch unwillkührlich den Flug ſeiner Seele gehemmt und wie ein ſchwerer Ballaſt ſeinen Geiſt herabgedrückt habe, daß es alſo Ueberſättigung an irdiſchem Glücke geweſen, die ihn das Leben anekeln machte*). Es laſtet ja bei Antonio nicht die Fülle des Reichthums drückend auf ihm, weil er ihn zu den edelſten Zwecken, zum idealſten Lebensgenuß verwendet. Daß aber der Gewinn und die Vermehrung des Reichthums kein Intereſſe für ihn hat, daß es ſeine innerſte Neigung nicht befriedigt, damit zu wetten und zu wagen, daß er über jene Aufregung erhaben iſt, welche den möglichen Glückswechſel großartiger Handelsunternehmungen begleitet, worin aber zugleich für eine ächte Kaufmannsnatur eine geheime Luſt liegt, daß ihm alle dieſe Empfindungen und Intereſſen fehlen, er ſie aber doch verfolgen, in ſie mit Ernſt eingehen muß, weil dies nun einmal ſeine Lebensthätigkeit erheiſcht, das nagt unbewußt an ihm. Da verdichtet ſich denn auch ganz natürlich ſolche Stimmung endlich zu einer düſtern, verzehrenden Schwermuth, nachdem ſie ſich im Innern anfangs ganz unſcheinbar fortgenährt hat. Daraus erklärt ſich auch das ſcheinbar Plötzliche dieſer Trauer des Gemüths, welche, weil ſie als ein langſam ſchleichendes Gefühl ſchon längſt unbewußt die Stimmung angegriffen hat, den Charakter der Grundloſigkeit erhält.

Gegen Antonio, den königlichen Kaufmann, dem die merkan-

*) So faßt es Ulrici auf in ſeinem Werke: Ueber Shakespeares dramatiſche Kunſt, Seite 331.

tiliſchen Intereſſen eine Nebenſache ſind, der aber, weil er Geld ohne Zinſen und ohne Sicherheit ausleiht, den Werth des Kapitals herunterbringt, hat daher Shylock ein gewiſſes Recht zu zürnen. Umgekehrt muß Shylock für Antonio widerwärtig und verächtlich werden, weil ſeine Natur der des Antonio abſolut widerſtrebt. Er mißhandelt daher nicht nur den Juden, ſondern weſentlich den ganz in die irdiſchen Intereſſen verſenkten, in das Streben nach Gewinn aufgehenden Handelsmann, welche Momente für Antonios Bewußtſein freilich identiſch werden. Eben ſo grollt Shylock nicht nur dem Chriſten, ſondern dem aus falſchverſtandener Großmuth die Kapitalien verſchwendenden und den Kredit herabſetzenden Kaufmann. Auch für ihn identificiren ſich beide Vorſtellungen. So iſt erſt der Boden für einen dramatiſchen Conflikt gegeben. Auch in Antonio iſt eine Einſeitigkeit des chriſtlichen Eifers ſichtbar, welche ſich in der Verachtung des Juden Shylock kund giebt, weil dieſer dem Gewinn übermäßig hingegeben iſt, obwohl der Dichter uns durch keine Andeutung nöthigt, ihn als einen bloßen Wucherer aufzufaſſen. Für Antonio aber erſcheint ſchon die Fruchtbarmachung des Geldkapitals durch Zinſen als Wucher. Der Groll und die Rachſucht Shylocks erwachſen daher ſowohl auf dem allgemeinen Boden des Religions- und Nationalgegenſatzes, als auf dem beſondern innerhalb ihrer gemeinſchaftlichen Standesintereſſen. Nur inſofern Antonio den abſtrakten, alſo ebenfalls von Einſeitigkeit nicht freien Gegenſatz zu Shylock bildet, iſt auch ſelbſt der bis zur äußerſten Gränze des Tragiſchen ſich forttreibende Conflikt desſelben künſtleriſch und die Gefahr, in die Antonio verſetzt wird, gerechtfertigt. Böte Antonio gar keine verwundbare Stelle dar, ſo wäre auch ſelbſt dieſe Kataſtrophe, der er durch Shylocks Rachſucht entgegengeführt wird, dichteriſch nicht zuläſſig. Antonio ſänke zu einem nur bemitleidenswürdigen Individuum herab, das ein ganz grundloſer Haß und die bloße Brutalität Shylocks ſich zum Objekt des Verderbens auserſehn hätte.

Die Rachſucht Shylocks ergreift das Mittel, ſich hinter einen

Vorschlag zu verstecken, der, weil er ihm gar keinen materiellen Gewinn darzubieten scheint, auch nur wie ein barocker Einfall aussieht, der darum auch jeden Gedanken an eine wirkliche Gefahr für Antonio ausschließt. Aber der Einfall bietet doch wenigstens durch die Form des Vertrags, die ihm gegeben ist, die Möglichkeit dar, seine Erfüllung fordern und sich hinter das abstrakte Recht verschanzen zu können. An dieser zunächst noch ganz abstrakten Möglichkeit hält sich Shylock und legt dadurch schon seine Intensität des Grolls an den Tag, indem er einer nur sehr entfernten Möglichkeit der Befriedigung der Rache, einen wirklichen Gewinn aufopfert. Schon mit diesem Vertrage ist die später ausgesprochene Zurückweisung jeglichen Gewinnes gegen die Erfüllung seines Scheines gesetzt. Es kommt daher darauf an, in dem Gedanken des Vertrages schon die folgende Handlungsweise Shylocks mit Nothwendigkeit zu erkennen. Dadurch nimmt der Groll Shylocks eine dämonische Gestalt an. Der Fanatismus der Rache belebt den todten Buchstaben des abstrakten Rechts, welchen die Schlauheit des Verstandes zum Verderben des Feindes ersonnen hat, zu einem vernichtenden Werkzeuge, das den Urheber zugleich vollkommen zu decken verspricht. Hier aber kehrt sich dieselbe Schlauheit des Verstandes, dieselbe Waffe des abstrakten Rechts gegen dasselbe und vernichtet es so in sich selbst. Die künstlerische Komposition erregt auch hier durch die Art und Weise, wie diese Katastrophe herbeigeführt und aufgelöst wird, unsere höchste Bewunderung.

Antonio und Shylock, welche wir sowohl nach der Seite der Religion, als ihrer besonderen Interessen und Gemüthsart, als abstrakte Gegensätze erkannt haben, sind dies auch durch den Zusammenhang, in welchen sie mit ihren Umgebungen gesetzt werden. Antonio ist mit einer Anzahl edler Freunde umgeben, welche nur das allgemein menschliche Interesse, seine edle, uneigennützige, ideale Natur an ihn fesselt. Sie sind eine wesentliche Folie für Antonio, der uns durch die Anhänglichkeit und Wärme seiner Genossen für

ihn, als deren Mittelpunkt und geistiger Zusammenhalt er erscheint, das Bild einer ächt menschlichen Individualität gewährt. Hier sehn wir ein uneigennütziges, freies Verhältniß der Freunde, welche ein ideales Band zusammenhält. Shylock dagegen, in das auf dem natürlichen Grunde ruhende Familienverhältniß gesetzt, tödtet durch seine Gemüthlosigkeit, seinen nur auf die materiellen Interessen gerichteten Sinn, auch das ursprünglich schon so zarte, innige Verhältniß zwischen Vater und Tochter ab und verwandelt dies Band der sittlichsten und natürlichsten Empfindung in eine nur äußerlich bestehende Verbindung. Der Abfall der Tochter vom Vater ist daher nur eine Folge dieses völlig äußerlich gewordenen Verhältnisses. Daß diese Entweichung ohne innern Kampf, ohne Schmerz von Seiten Jessikas vollbracht wird, beweist uns, daß dies Verhältniß den Charakter der Pietät völlig verloren hatte. Nur darum erscheint auch die Flucht Jessikas durchaus nicht als eine Impietät, weil sie darin für unsere sittliche Empfindung nur ein völlig kraftlos gewordenes Band zerreißt. Diese Gemüthlosigkeit Shylocks und damit die Rechtfertigung Jessikas tritt aber auch positiv darin hervor, daß Shylock die entflohene Tochter todt zu seinen Füßen sehn möchte, wenn nur mit den Juwelen in den Ohren und mit den Dukaten im Sarge. Hierin macht sich der völlig entfesselte Sinn für die materiellen Interessen auf eine dämonische Weise Luft. Es ist die Spitze der Herzensverhärtung, welche sich in dieser bis zur höchsten Exaltation gesteigerten Stimmung offenbart.

Der Flucht der Tochter geht der Abfall des Dieners Lanzelot Gobbo vorher, der seinem Herrn entläuft und ebenfalls das abstrakte Recht bricht, das er zwar anerkennt, welches aber doch nicht stark genug ist, um ihn an seinem Entschluß zu hindern *). Auch bei ihm, wie später bei der Tochter, finden wir die Verletzung

*) Dies ist der in die Form des Humors eingehüllte Inhalt des Monologs Lanzelots (Akt 2, Scene 2).

natürlich und verzeihlich, weil durch die Gemüthlosigkeit Shylocks jedes auf der sittlichen Gesinnung beruhende Verhältniß zu einem nur äußerlichen Verhältniß herabgesunken ist, das also nur noch das abstrakte Recht zu seinem Schutze hat. Aber beide, Lanzelot Gobbo, wie Jessika, beweisen, der erstere durch seine Treuherzigkeit und naive Gutmüthigkeit, und letztere durch ihre Innigkeit für den Geliebten ihrer Wahl, daß sie die Verhältnisse, welche sie eigenmächtig lösen, zu wahrhaft sittlichen zu erheben vermögen. Beide beschwichtigen mit leichtem Kampfe ihr Gewissen, das ihrem Entschluß auch so wenig ernstlichen Widerstand leistet, weil das, was sie dabei verletzen, aufgehört hat, für sie eine sittliche Gewalt auszuüben und sie zugleich das von ihnen gelöste Verhältniß mit einer wirklich sittlichen Verbindung, die sie mit freier Anerkennung derselben eingehn, vertauschen. Diese Flucht Lanzelot Gobbos und Jessikas von Shylock hat aber, außer daß es uns die Unzulänglichkeit des abstrakten Rechts gegen die sittliche Gesinnung darstellt, noch für Shylock selbst die Bedeutung, ihn zu immer größerem Grolle fortzutreiben und seine rachsüchtige Gesinnung gegen Antonio, den christlichen Kaufmann, noch heftiger anzufachen. So dienen diese durch Lanzelot und Jessika gelösten Verhältnisse wesentlich zur dramatischen Entwicklung Shylocks. So sehr ihm auch gleich bei seinem Auftreten Groll und Rachsucht gegen Antonio geliehen werden, so verhärtet sich doch sein Gemüth durch diesen Abfall des Dieners und vor Allem der Tochter, die beide mit den ihm so verhaßten Christen eine Verbindung schließen, noch mehr. Shylock rächt sich nun in Antonio gleichsam an der ganzen Christenheit, welche ihn auch in der Person des Dieners, wie des Entführers seiner Tochter tödtlich verletzt hat. So in sich zurückgedrängt, nährt er in seiner Seele den ganzen brennenden Haß gegen die Christen, welche ihn in allen Interessen seines Lebens geschmälert, ihn in Allem verwundet haben, was irgend eine Geltung für ihn hatte. Nun wird der Verlust Antonios ein Quell fast dämonischer Schadenfreude, weil derjenige seiner Rache überliefert wird, der ihm für alle ihm

durch Christen widerfahrne Unbill büßen soll. Nun erst verstehn wir auch psychologisch recht Shylocks Verfestigung des grausamen Sinnes, die Verstockung seiner menschlichen Empfindung. An das abstrakte Recht klammert er sich fest, weil es das einzige Mittel ist, was seiner Rache Sättigung verspricht, und da allmälig jede edlere Regung, jede sittliche Gesinnung von dem Geist der Habsucht und des Hasses verzehrt worden ist, so erscheint uns sein Gemüth zuletzt wie eine Brandstätte, auf welcher Groll und Wuth alle menschlichen Empfindungen von Grund aus zerstört haben. Darum wirkt seine Berufung auf das abstrakte Recht gegen das höhere Recht der Menschlichkeit so furchtbar, weil sich darin die Grausamkeit seines Sinnes in ihrer gehässigsten Form ausspricht, indem sie das Schild des Rechts zur Vollbringung des schnödesten Unrechts benutzt.

Schon in der Auseinandersetzung der Idee unsers Dramas zeigten wir, daß das abstrakte Recht durch die sittliche Gesinnung erst seine letzte Weihe empfange. Diesen Gedanken versinnlicht uns Porzia in der Pietät, mit welcher sie den letzten Willen des Vaters ehrt, und den Gebrauch, den er von seinem abstrakten Rechte gemacht hat, durch ihre Gesinnung zu einem sittlichen, mithin verbindlichen Willen für sich erhebt. Dies macht Porzia, wie wir oben bereits andeuteten, auch zu dem natürlichen Organ, das abstrakte Recht, welches in seiner rücksichtslosen Anwendung in das schreiendste Unrecht umgeschlagen war, durch sich selbst aufzuheben, d. h. die Form durch die Form, den Buchstaben durch den Buchstaben zu tödten. Der Natur der Sache nach kann dies nur einer über den hier entwickelten Gegensätzen stehenden Gestalt übertragen werden, welche von ihrem überlegenen Standpunkte aus die Ohnmacht und Nichtigkeit des abstrakten Rechts darthut, insofern es Ansprüche macht, rücksichtslos die Welt regieren zu wollen. Antonio ist der durch die starre Anwendung des abstrakten Rechts Verfolgte, der auch, wie wir gesehn, selbst auf Kosten seiner besonderen Standesinteressen, das allgemein Menschliche zur Geltung bringt und zu-

gleich darin nicht ganz frei ist von einer gewissen, aus seinem christlichen Standpunkte stammenden Schroffheit. Er kann also nicht selbst den Conflikt lösen, in den er durch das Eingehn des Vertrages gerathen war. Nur der geistig, wie sittlich starken, der anmuthvollen, an Verstand, wie an Gefühl, an Tiefe der Empfindung, wie an Witz gleich reichen Porzia darf diese Lösung nicht nur, sondern auch die Versöhnung aller irgend widerstrebenden Elemente zufallen. Nicht der glänzende Einfall, mit dem sie das Gewicht des Buchstabens auf den zurückfallen läßt, welcher daran festhielt, berechtigt Porzia, als Retterin zu erscheinen, sondern ihre ganze, durchaus im höchsten Gleichgewicht aller ihrer Kräfte stehende, ideale Natur. Auf christlicher Weltanschauung ruhend, durch die Lehren des Christenthums befruchtet, die sie mit stiller Begeisterung in sich aufgenommen und zu ihrem individuellsten Besitze gemacht hat, ohne in religiöse Schwärmerei zu gerathen, erscheint sie uns als ein hohes Meisterstück der höchsten menschlichen Bildung, zu welcher das glücklichste Naturell, eine reiche Begabung jeder Art, die unabhängigste und glänzendste Existenz beigesteuert haben, um jene Einheit von natürlicher und sittlicher Anmuth, von idealer Empfindung und von klarer Anschauung der Welt hervorzubringen. Dabei erscheint Porzia so durchaus als ein Geschöpf unserer Welt, fern von jeder hohlen Idealität, welche sich mit der Welt einzulassen scheut, aus Furcht, dadurch ihre Reinheit einzubüßen; sie ist in jedem Augenblick ganz Weib, das lebensfrohe, geistreiche, tiefempfindende, kecke Mädchen, von eben so hohem sittlichen Adel, als natürlicher Unbefangenheit, in der alle Lebensäußerungen von dem schönsten Maaße beschränkt werden. Daher wirkt das Erscheinen der ganzen Persönlichkeit versöhnend und beruhigend und erfüllt uns selbst am Rande des furchtbaren Abgrundes, an den wir Antonio geführt sehn, noch mit der Zuversicht, daß hier ein tragischer Ausgang unmöglich sei.

Porzia sieht der entscheidenden Wahl nicht mit ängstlicher Besorgniß entgegen, weil sie ihr Geschick nicht einem bloßen Zufall

unterworfen glaubt, der sie auch an eine ihr völlig widerstrebende Persönlichkeit fesseln könnte, sondern weil sie, vermöge ihrer harmonischen Bildung, auch in der Welt, welche ihr ein Abglanz Gottes ist, einen ewigen Zusammenhang des durch seine Natur zu einander Gehörigen anschaut. So erblickt Porzia in der Welt offenbar nur ein Abbild ihres eignen Friedens, ihrer Harmonie. Weil sie als Weib einen solchen Einklang des Einzelnen mit dem Ganzen als eine unmittelbare, freudige Gewißheit empfindet, weil ihr das menschliche Geschick überhaupt nicht dem Zufall Preis gegeben ist, sondern von der liebevollen Fürsorge des persönlichen Gottes abhängt, der das innerlich für einander Bestimmte auch zusammenfügen wird, so raubt ihr der Gedanke an das Testament des Vaters nicht ihre Heiterkeit; ja, sie sprüht die Funken ihres Humors in der Schilderung ihrer Freier mit solcher Lust aus, daß jeder Gedanke banger Furcht von ihr verbannt scheint.

Porzia ergeht sich allerdings nicht in Reflexionen über das Verhältniß des Menschen zur göttlichen Weltordnung, dies würde frostig und der weiblichen Natur einer Porzia durchaus unangemessen sein. Der Dichter zog es vor, und darin bekundet sich grade seine Meisterschaft, uns durch die ganze Persönlichkeit Porzias das Bild einer also versöhnten und in sich harmonischen Natur zu erwecken, welche aber nur auf dem von uns entwickelten Grunde ruhen kann, den sie aber vielmehr als ein in ihre Empfindung übergegangenes, ihr ganzes Wesen bestimmendes und ergreifendes Lebensresultat darstellt, als durch Raisonnement ins Bewußtsein hebt. Ein Dichter, der es nicht versteht, Gestalten so lebendig und aus einem Gusse zu formen, daß sich in der Totalität ihrer ganzen Erscheinung ihre Weltanschauung vollständig ausspricht, würde zu dem frostigen Mittel seine Zuflucht genommen haben, der Porzia eine Fülle derartiger Gedanken in den Mund zu legen, die aber, als Gedanken, schon das Wesen der weiblichen Natur nicht mehr rein und wahr abgespiegelt hätten. Shakespeare, der große Dichter, zog es vor, die Wahrheit des von uns entwickelten Lebens-

grundes Porzias durch ihre ganze Persönlichkeit sich bewähren zu lassen. Wir haben nur versucht bis zu dem springenden Punkte der ganzen Natur Porzias vorzudringen, und die Wirkung aufzufassen, welche dieselbe in dem Kunstwerke auf uns hervorbringt, in ihrem letzten Grunde begreiflich zu machen. Nur insofern Porzia von einer solchen, von uns entwickelten Weltanschauung getragen ist, konnte ihr der Dichter die den tiefsten Quellen ihres Innern entströmenden Worte über das Verhältniß der Gnade zum Recht zutheilen, eine Stelle, in der Porzia, durch die Bedeutung des Moments erhoben, mit einer aus der Kraft innigster Ueberzeugung stammenden Begeisterung, die Unzulänglichkeit des abstrakten Rechts überhaupt vom Standpunkt des Christenthums ausspricht. Wäre Porzias Lebensgrund nicht der von uns dargestellte, so würden diese die Gnade, als das Majestätsrecht des Geistes verkündenden Worte ihrem Wesen etwas völlig Fremdes sein, welche wir mit ihrer ganzen Persönlichkeit nicht in Einklang setzen könnten. Aber ihre tiefe, in sich versöhnte Natur faßt sich nur in großen Augenblicken zum beredten Worte zusammen, während sie sonst sich nur in der Anmuth, Heiterkeit und Sicherheit ihres ganzen Wesens kund giebt. Aber dann dringen auch solche Ergüsse mit unwiderstehlicher Kraft auf uns ein, weil uns in ihnen die stille Gewalt des Gemüths ergreift, welches uns plötzlich seine innersten Tiefen aufschließt.

Porzia kann natürlich nur durch eine edle, ritterliche und lebensfrohe Persönlichkeit gefesselt werden. Als eine solche erscheint uns Bassanio, an dessen Hand wir Porzia vertrauungsvoll durch das Leben wandern sehn, weil er ganz ihren hohen, unschätzbaren Werth erkennt und, empfänglich für dieses Kleinod, das Glück ihres Besitzes auf das innigste fühlt. Bassanio ist es durch seine ganze Individualität werth, Porzia die seinige nennen zu dürfen, weil er einen glücklichen Verein aller der Eigenschaften darbietet, welche ein edles Weib, wie Porzia, fesseln können. Aber wenn man mit Recht mit Jessika von Porzia sagen darf, die arme Welt hat ihres Gleichen

nicht *), so gilt ein gleicher Ausspruch von Bassanio nicht. Eine so edle, empfindungsvolle, zutrauenerweckende, liebenswürdige Persönlichkeit Bassanio auch ist, so wenig wir auch aussprechen können, was wir an ihm vermissen, was wir anders geartet an ihm wünschten, so erscheint er doch, als Mann, nicht auf gleicher Höhe, wie Porzia als Weib. Die Organisation des Bassanio ist von der Art, daß er uns zwar das Interesse einer ritterlichen, edlen Natur einflößt, aber doch gegen Porzia zurücktritt und ihr an Originalität, Geistes- und Gemüthstiefe den Vorrang lassen muß. Dies war aber durch die Komposition des ganzen Werks bedingt. Nach der Idee unseres Dramas, welches die Dialektik des abstrakten Rechts allseitig entwickelt und einer, das seltenste Gleichgewicht des Geistes und des Gemüths offenbarenden, weiblichen Natur die Lösung des Conflikts in Ernst und Humor anvertraut, war es unmöglich, derselben zugleich eine männliche Individualität von gleich idealer Bedeutung zur Seite zu stellen. Sie würde nothwendig die ganze Haltung und den ganzen Ton unsers Dramas verändert haben. Ein Mann von gleich hohem, idealen Werthe, wie Porzia als Weib, müßte nothwendig der Mittelpunkt des ganzen Dramas werden, denn er könnte dies nur sein durch die Größe seiner Idee und die Energie seiner Leidenschaft, mit welcher er sie zu verwirklichen strebt. Ein solcher Mann hätte aber in einem also angelegten Werke keinen Raum; um ihn müßte sich eine Tragödie bilden. Ein Weib aber hat in der stillen Gewalt ihres Gemüths, ihrer geistreichen und tiefen Natur alle Elemente, um eine versöhnende Kraft auszuüben und eine friedliche Lösung der gespannten Ver-

*) Jessika sagt (Akt 3, Scene 5) zu Lorenzo von Porzia:

Ja, wenn zwei Götter irgend eine Wette
Des Himmels um zwei ird'sche Weiber spielten,
Und Porzia wär' die eine, thät es Noth
Noch sonst was mit der andern auf das Spiel
Zu setzen; denn die arme rohe Welt
Hat ihres Gleichen nicht.

hältnisse, eine Harmonie aller Mißklänge herbeizuführen. Der Mann könnte diese Rolle nimmermehr übernehmen. Nun denke man sich Bassanio so neben Porzia gestellt, daß er uns das Bild einer gleich hohen, männlichen Natur, wie Porzia der weiblichen, zeigte, so wäre damit nicht nur eine ganz veränderte Stellung der Porzia, sondern auch der ganzen Komposition unsers Werkes bedingt. Es liegt daher eine bewunderungswürdige Kunst des Dichters in der ganzen Individualisirung des Bassanio. Denn, ohne uns nur einen Augenblick die Vorstellung zu erwecken, daß er Porzias nicht völlig würdig sei, erregt er doch immer nur so viel Antheil, um das Interesse für Porzias volle Schönheit, Anmuth und Tiefe nicht zu beeinträchtigen. Ja, Porzias innige Neigung für Bassanio wird selbst eine Folie für denselben, weil sie uns ein beredtes Zeugniß für seine edle Individualität ablegt. Weil Bassanio es werth ist, Porzia zu erlangen, so gewinnt er sie auch, weil er den Adel ihrer Natur anerkennt und von dem richtigen, sittlichen Takte geleitet wird, da zu wählen, wo die schlichte Außenseite dem oberflächlichen Sinne Nichts verheißt, desto mächtiger aber eine tiefe Natur anzieht. Daß Bassanio bei dem Kästchen von „magrem Blei verweilt, das eh'r droht, als irgend was verheißt," daß er, angelockt von der auf einen tiefern Gehalt deutenden Inschrift, sich nicht durch die gleißende Außenseite blenden läßt, beweist schon seine edele Natur. Die oberflächlichen, nur nach dem Scheine haschenden Individualitäten verfehlen eben darum das richtige Kästchen, weil sie die Schaale überhaupt nicht durchbrechen können, weil ihnen derjenige Sinn fehlt, um in dem Ausdruck „sein Alles zu geben und zu wagen" das Geheimniß der Hingebung der ganzen Persönlichkeit, wie sie die ächte Liebe fordert, zu erkennen. Darum darf Porzia mit Recht zum Bassanio sagen, wenn ihr mich liebt, ihr findet das rechte Kästchen aus; denn die Wahl selbst giebt Zeugniß von dem oberflächlichen oder tiefen Sinn des Wählenden. Wer Porzia wahrhaft liebt, bekundet dadurch schon eine Wahlverwandtschaft zu ihrer reichbegabten, edlen Persönlichkeit; damit ist

ihm aber schon der geistige Takt verliehen, in der prunklosesten Hülle, welche das Aufgeben der ganzen Individualität zu ihrem Gebote macht, den ächten Schatz zu ahnen.

Die Komposition unsers Dramas ist so beschaffen, daß es jedem ernsten, die Momente des Tragischen in sich tragenden Verhältnisse zugleich ein humoristisch gehaltenes Verhältniß zur Seite stellt, welches das Gemüth sogleich von der tragischen Stimmung befreit. In diesem Sinne sagten wir früher, daß dies Werk den Reiz des Tragischen mit der Lust der Komödie wundervoll in sich vereine. Diese Vereinigung ist aber nicht etwa nur als ein Wechsel tragischer und komischer Situationen und Verhältnisse aufzufassen, wodurch in der That das Gemüth in gar keine harmonische Stimmung versetzt werden würde, sondern der tragische Knoten ist nur so geknüpft, daß er leicht und ohne Schmerz entwirrt werden kann, ja, daß er durch seine Anlage schon diese Hoffnung erregt; daher auch das Gemüth nicht durch die letzten Spitzen des Tragischen berührt wird. Darum vertragen die das tragische Element einschließenden Situationen die ihnen zur Seite gehende humoristische Haltung der Verhältnisse. Die Letztere temperirt immer sogleich das Erstere und giebt uns stets die Freiheit und Heiterkeit des Gemüths wieder zurück, welche wir einzubüßen im Begriff waren.

Porzias Hand hängt von der Wahl des rechten Kästchens ab. Dieser Zufall, dem Porzia Preis gegeben scheint, führt eigentlich so lange eine beängstigende Spannung herbei, bis wir inne werden, daß der Porzias würdige Bassanio das rechte Kästchen trifft. Bei den beiden vorhergehenden Freiern schöpfen wir indessen, gleich nach der Musterung der Kästchen und ihrer Devisen, aus den Betrachtungen der Bewerber schon, die Zuversicht, daß ihr oberflächlicher Sinn sie das rechte Kästchen verfehlen lassen werde. Dadurch wird hier schon die Peinlichkeit der Situation gemildert. In der Scene, wo Bassanio zur Wahl schreitet, zittern wir vor dem Ausgang, weil, so viel Divinationsgabe wir auch dem lieben-

den Bassanio zugestehn mögen, doch hier das Lebensglück auf einen einzigen Wurf gestellt scheint. Während aber in unserm Gemüth, nach vollbrachter Wahl, das Verhängnißvolle der Situation noch in uns nachzittert, geben sich Graziano und Nerissa einander, indem Letztere ihre Vereinigung mit Graziano von dem Glück Porzias abhängig gemacht hatte *). Der geschwätzige, witzige, leichtfertige Graziano gewinnt Nerissa, die Vertraute Porzias, gleichsam das lustige Konterfei ihrer geliebten Herrin, und entreißt uns dadurch sogleich der bewegten Stimmung, die aus der Scene mit Bassanio noch in uns nachschwingt. Indem Nerissa von freien Stücken den Besitz ihrer Hand an die richtige Wahl Bassanios, also auch an den Zufall knüpft, verliert für uns die Situation selbst, in welcher der Zufall über die höchsten Interessen des Gemüths zu regieren schien, ihren herben Charakter und befreit uns zugleich von dem peinlichen Gefühl, welches die Wahlscene selbst in uns aufregte.

So nimmt Lanzelot Gobbos naives Selbstgespräch, in welchem er, zwischen dem bösen Feinde und dem Gewissen mitten inne schwankend, doch dem ersteren erliegt und stracks dem Juden entläuft, der Flucht Jessikas, welche als Tochter sich in derselben Kollision befindet, wie Lanzelot als Diener, und diese Kollision auf gleiche Weise löst, den tragischen Ernst, der in der Situation selbst liegt, ohne doch die Bedeutung des Schrittes Beider selbst zu verkümmern. Auch hier hat die Komposition unsers Werkes durch die parodische Auffassung und Darstellung des Verhältnisses dafür gesorgt, unser Gemüth nicht zum Verweilen der tragischen Elemente kommen zu lassen, welche in der Lossagung der Tochter vom Vater eingehüllt liegen. Auch ist in der Art der Entführung selbst, durch Jessikas Verkleidung, und die völlig naive Art, mit der die-

*) Graziano sagt zu Bassanio:

Eu'r eignes Glück hing an den Kästchen dort,
Und so auch meines, wie es sich gefügt.

ſelbe auch den Raub der Koſtbarkeiten und Dukaten wie eine ganz unbefangene Handlung ausführt, ſchon der tragiſche Ernſt gemildert. Ja, auch die tragiſche Spannung der Gerichtsſcene trägt ſchon durch die Darſtellung ſelbſt, abgeſehn von der Anlage des ganzen Dramas, diejenigen Elemente einer freier werdenden Stimmung in ſich, welche uns noch mitten in der geſteigerten Furcht für Antonios Leben davon einigermaßen entlaſten. Porzias Erſcheinen in der Maske des jungen Rechtsgelehrten und ihre mitten in der aufgeregteſten Stimmung erfolgende heitere Erwiderung auf Baſſanios verzweiflungsvolle Worte, aus der die Gattin plötzlich ſchalkhaft hervorguckt, geben unſerer bangen Beſorgniß ſchon ein Gegengewicht von Hoffnung. Damit aber jede aus der Gerichtsſcene noch etwa nachklingende Verſtimmung über die Gefahr, in der Antonio geſchwebt, über den harten Spruch, der Shylock, den Urheber der grauſamen Situation, getroffen hat, völlig verhalle, hat der Dichter jenes reizende Nachſpiel gedichtet, in welchem ſich die vollſte, friſcheſte Lebensluſt, Heiterkeit und Schalkhaftigkeit vor uns ausbreiten, welche, getaucht in den vollen Strom der Poeſie, das Gefühl der ſüßeſten Harmonie in uns zurücklaſſen. Aber auch dieſe friſchen Blumen hängen mit den Wurzeln der vorhergegangenen Intereſſen noch zuſammen. So iſt dieſer Akt zugleich innerlich mit der Idee und der Entwicklung des Ganzen verbunden. Achten wir nur auf den Gedanken, der hier die ergötzlichſten Verwicklungen herbeiführt, in denen ſich Witz, Schalkhaftigkeit und Laune ſo glänzend offenbaren. Porzia hatte dem geliebten Baſſanio als Unterpfand der Liebe einen Ring gegeben, von dem er ſich nur mit ſeinem Leben zu trennen verſprach *). Neriſſa war dieſem Beiſpiele

*) Baſſanio hatte ihn mit den Worten in Empfang genommen:

Weicht dieſer Ring
Von dieſem Finger, dann weicht hier das Leben,
O dann ſagt kühn, Baſſanio ſei todt!

gefolgt. Dies unbedingte Versprechen wird von beiden, nach mancher Weigerung, gebrochen, weil die Dankbarkeit für den edlen Retter Antonios die Entäußerung dieses Kleinods forderte, indem derselbe, jedes andere Zeichen der Anerkennung verschmähend, hierauf allein besteht. So gewinnen Porzia und Nerissa die Ringe ihrer Männer, welche letztere bis auf den Tod sorgfältig zu hüten gelobt hatten. Beide, Bassanio und Graziano, gerathen nun durch den Bruch dieses Versprechens in eine Reihe von Verlegenheiten, die ihnen durch die Laune Porzias bereitet werden, bis sie sich endlich zu allseitiger Befriedigung auflösen. Aber scheint sich nicht auch hier der allgemeine, durch das Ganze unsers Dramas herrschende Gedanke der Unzulänglichkeit und Gebrechlichkeit jeder auf nur abstrakter Grundlage ruhenden Verbindlichkeit zu bethätigen, welche in jedem Momente durch die Macht der Verhältnisse wankend gemacht werden kann? Erfüllen nicht Bassanio und Graziano, indem sie das Gelübde, sich nie von ihrem Ringe zu trennen, freiwillig brechen, eine höhere, menschlichere Verpflichtung, dem Retter Antonios ihre dankbare Gesinnung an den Tag zu legen, ihm, dem sich Bassanio so unendlich verpflichtet fühlen muß? Bassanio und Graziano heben also gleichfalls eine abstrakte Verpflichtung, die sie zu achten verheißen hatten, auf, weil dies durch eine höhere, sittlichere Forderung geboten wird. Stellt sich also nicht auch hierin, wie im ganzen Werke, die Dialektik alles nur abstrakten Rechts dar? Liegt aber nicht zugleich in der ganzen Anlage dieser Verwicklungen, welche Porzia herbeiführt, schon die Andeutung, daß sich die Verletzung einer abstrakten Verbindlichkeit gegen die Erfüllung einer durch die sittliche Gesinnung gebotenen Pflicht auch hier als eine Offenbarung der Dialektik des abstrakten, von den konkreten menschlichen Verhältnissen ganz absehenden, Rechts erweisen soll? Porzia, die geistreiche Vernichterin des abstrakten Rechts durch das abstrakte Recht, hebt auch hierin den Anspruch desselben, als ein schlechthin Unantastbares gelten zu wollen, mit Humor auf.

Also auch diese Scenen, welche sich zunächst nur wie der Erguß einer muthwilligen Laune anlassen, bergen denselben tiefen Kern des ganzen Werks, nur daß derselbe hier, wegen der humoristischen Fassung, mehr verhüllt ist. Daß aber diese anmuthigen Scherze, welche auch den letzten Rest einer Verstimmung vertilgen, durch den Inhalt der Situationen mit dem Thema des ganzen Dramas innerlich zusammenhängen, kann unmöglich verkannt werden.

III.

Die dramatiſche Entfaltung des Kunſtwerks.

Der erſte Akt unſers Dramas leitet auf eine eben ſo einfache, als geiſtreiche Weiſe alle Kolliſionen ein, welche zur Entwicklung kommen müſſen, führt uns ihre Träger völlig ausgeprägt und als in ſich geſchloſſene Individualitäten vor, und giebt endlich den Ton für die ganze Kompoſition ſo an, daß wir, nach dem Inhalt der angelegten Conflikte, zwar eine tragiſche Kataſtrophe beſorgen können, aber durch die Miſchung der Elemente ſchon einer friedlichen Auflöſung entgegenſehn dürfen. Dadurch bereitet dieſer Akt nicht nur den ganzen Boden für die Handlung vor, ſondern erweckt uns zugleich die richtige Stimmung für die weitere dramatiſche Entfaltung. Der erſte Akt gruppirt ſich in drei große Scenen, von denen die erſte Antonio, die zweite Porzia, die dritte Shylock zum Mittelpunkte hat, durch welche die Natur dieſer drei Figuren mit ſo ſichern, feſten Zügen vorgezeichnet iſt, daß wir ihr Verhalten im Folgenden aus ihrer Individualität bereits mit Gewißheit diviniren können. Die erſte Scene zeigt uns Antonio von ſeinen edlen Freunden, Salarino und Solario, umgeben, denen ſich nach einander noch Lorenzo, Graziano und endlich Baſſanio zugeſellen. So wenig wir direkt von Antonio vernehmen, ſo lebendig ſpringt uns doch ſeine ganze Natur entgegen. Seine Melancholie, ihm ſelbſt, wie den Freunden ein Räthſel, deren tiefſten Grund wir

oben zu enthüllen versuchten, gestattet ihm natürlich nur karge Reden; dennoch wird aus ihnen, besonders aber aus der Haltung der Freunde zu ihm, seine ideale Natur sichtbar. Sein hoher, durch die materiellen Interessen gar nicht befangener Sinn, wie sein edles, aufopferungsfähiges Gemüth machen ihn seinen Umgebungen zu einem Gegenstande der Verehrung, wie seine trübe Stimmung zu einem Gegenstande der Sorge. Man fühlt es der ganzen Gruppe der nach und nach sich um ihn sammelnden Freunde an, daß sie, so verschiedenartig sie auch unter sich sind, doch in der Liebe zu Antonio mit einander zusammentreffen, daß er ihr gemeinsamer Mittelpunkt ist. Nachdem sich die Genossen Antonios, je nach ihrer Bedeutung im Stück, nach einander vor uns bewegt haben, schließt die Unterredung Bassanios mit Antonio diese erste Scene ab. Sie zeigt uns zugleich Antonios für Freundschaft so warme und zarte Empfindung, prägt uns Bassanios frische, ritterliche und liebenswürdige Natur in wenigen Zügen aus, wobei die herzliche Liebe Antonios für ihn unserm Antheil an Bassanio kein geringes Gewicht giebt, und knüpft endlich die Fäden für die dramatische Entwicklung der Handlung selbst.

Die zweite Scene hat Porzia zum Mittelpunkt. Sie zeichnet aber nicht nur das geistreiche Mädchen in ihrem kecken, sprudelnden Humor, in der Frische und Munterkeit ihres Geistes, welche auch durch den Gedanken an den letzten Willen ihres Vaters nicht erloschen sind, sondern sie giebt auch den Grundton für die Komposition des Ganzen an. Indem Porzia bei einer zwischen Impietät und dem Recht der freien Neigung drohenden Kollision dennoch die Freiheit und Heiterkeit ihres Geistes und die Keckheit ihres Humors bewahrt, wird auch das Gemüth des Zuschauers gleichsam im Voraus von dem Gefühl banger Erwartung und der Vorempfindung des Verhängnißvollen entbunden. Es taucht uns daher, auch selbst hinter den Schrecken, welche im Fortgang heraufbeschworen werden, eine unverwüstliche Lust auf, weil die ganze in uns angeregte Stimmung uns gar nicht zu der wirklichen Gewißheit eines

tragischen Geschickes kommen läßt. Dies hat der Dichter wesentlich durch die Komposition dieser Scene erreicht, welche darum auch dem Auftreten Shylocks, wo der verhängnißvolle Knoten geschürzt wird, absichtlich vorhergeht, um uns gleichsam für die finstern Gewalten, welche die folgende Scene enthüllt, das richtige Maaß zu geben. Hier möge man die Weisheit Shakespearscher Komposition bewundern, wodurch schon im Beginn der Entwicklung diejenigen Töne in unserer Brust angeschlagen werden, welche selbst durch alle Dissonanzen des Folgenden dennoch immer beruhigend hindurchklingen. In einem auf die tragische Entwicklung angelegten Drama wäre eine solche Scene von Seiten der idealen, selbst mitten in den Kollisionen befindlichen Gestalten unerträglich, weil sie uns in eine ganz falsche Stimmung hineinrisse. Wer überhaupt mit Sinn und Takt für die Auffassung derjenigen Elemente begabt ist, welche sich gegenseitig zum Ausdruck einer bestimmten Stimmung, einer bestimmten Weltanschauung bedingen und fordern, der wird das Gesagte auch als vollkommen wahr anerkennen.

Die dritte Scene führt uns Shylock als Mittelpunkt vor und schürzt zugleich den Knoten zu dem Rechtshandel mit Antonio. Alle Seiten der Natur Shylocks, die Differenz seiner und Antonios Individualität, welche wie Nord und Süd einander fliehen, kurz, der tiefste Grund des Hasses Shylocks und der Verachtung Antonios gegen ihn werden hier offenbar. Es steht der in die Tiefe seines Hasses gegen Antonio versenkte, seinen Grimm innerlich verkochende, von Antonio wegen seines Wuchers gemißhandelte und in seinem Gewinn von demselben geschmälerte Shylock ganz vor uns, der jetzt zum erstenmale dem lang verhaltenen Grimme Luft machen darf, weil Antonio seiner bedarf. Dies Gefühl seiner Unentbehrlichkeit öffnet seine empörte, von Haß geschwollene Seele zum Erguß seiner Erbitterung; dies giebt ihm endlich auch den seltsamen Gedanken jenes wunderlichen Vertrages ein, der, zunächst nur wie ein barocker Einfall eines tollen Humors erscheinend, Shylock wenigstens die Genugthuung giebt, das Blut seines Erzfeindes

sich verpfändet zu sehn, so zu sagen, schwarz auf weiß das Leben Antonios durch seinen hölliſchen Witz ſich verſchrieben zu erblicken. Daß Shylock jetzt ſchon dieſen ideellen Genuß dem materiellen Gewinn der Zinszahlung für das aufzubringende Kapital vorzieht, iſt uns aber auch Bürge, daß er jeden materiellen Vortheil der Sättigung ſeiner Rache opfern werde, wenn es einmal gelten ſollte, von ſeinem abſtrakten Rechte Gebrauch zu machen. So hat der Dichter in dieſem Zuge die ſpätere Denk- und Handlungsweiſe Shylocks ſchon unverrückt vorgezeichnet. Die Verwirklichung des geſchloſſenen Paktes erſcheint dem Antonio ſelbſt ſo außer den Gränzen der Möglichkeit zu liegen, daß er darin auch nichts als den Einfall eines tollen Humors erblickt, dem er ſich mit dem Gefühl der vollſten Sicherheit überläßt.

Der zweite Akt hat die doppelte Aufgabe, ſowohl das Entweichen des Dieners Lanzelot Gobbo und der Tochter Jeſſika von Shylock, als auch die über Porzias Hand entſcheidende Wahl, zwiefach ſich wiederholend und zwiefach fehlend, darzuſtellen. Beide Seiten erſcheinen zunächſt unabhängig von einander und durch keine äußere Verkettung mit einander in Verbindung geſetzt. Nur das allgemeine Verhältniß der Individuen zum abſtrakten Recht verknüpft ſie innerlich. Lanzelot Gobbo und Jeſſika verletzen, wie wir oben entwickelt, ein Verhältniß, welches in ihrem Bewußtſein durch Shylocks Härte und Gemüthloſigkeit zu einem nur äußerlichen herabgeſunken war, das alſo nur noch auf dem Grunde eines abſtrakten Rechts beruht. Porzia dagegen reſpektirt ein Gebot, welches zunächſt nur das abſtrakte väterliche Recht zu ſeiner Quelle hatte und erhebt ſich durch ihre Geſinnung über die Tyrannei dieſes Geſetzes. Shylock verhärtet ſich durch jenen doppelten Abfall noch mehr in der Gemüthloſigkeit ſeines Sinnes. Porzia befreit ſich durch die aus der Freiheit ihrer Geſinnung hervorgehende Erfüllung des väterlichen Gebots von der Härte deſſelben und ſieht ſich unmittelbar durch die verfehlte Wahl der beiden Freier belohnt und gekräftigt. Dem verſöhnten Gemüth der Porzia ant-

wortet das Schicksal befriedigend und befestigt sie in dem Vertrauen, daß eine, das Ziel jedes Einzelnen überwachende Vorsehung auch die durch ihre Natur für einander Bestimmten zusammenfügen, mithin auch ihr Geschick nicht einem rohen Zufall Preis geben werde.

Der Eingang des Akts zeigt uns Porzia dem ersten neuen Freier, dem Prinzen von Marokko gegenüber, das Gebot des Vaters als das sie bindende Gesetz bekennend. Der parodirte Conflikt des abstrakten Rechts und des Gewissens in dem Selbstgespräch des naiven und lustigen Lanzelot Gobbo, der ganze Humor seines Entlaufens, und die folgenden Scenen mit seinem Vater und Bassanio leiten, indem sie den Ernst im Scherze durchscheinen lassen, die auf gleicher Grundlage ruhende Entweichung der Tochter ein, und nehmen, wie wir gezeigt, diesem Schritt den tragischen Ernst und das unser Gemüth Verletzende, das zunächst in der Zerreißung so heiliger Bande liegt. Zugleich hat aber auch der Dichter durch die Individualität der holden, jungfräulichen, empfindungsvollen Jessika, welche selbst ihr Haus eine Hölle heißt und sich nur als Tochter des Blutes Shylocks, nicht seines Herzens bekennt*), verbunden mit der, uns durch Shylocks Persönlichkeit gewordenen Bestätigung dieses Bekenntnisses, das Verhältniß so gestaltet, daß wir Jessika gern in die Arme Lorenzos schlüpfen, ohne Widerwillen eine abgestorbene sittliche Verbindung von ihr lösen und eine auf der sittlichen Gesinnung ruhende eingehn sehn. Beide Seiten gehn hier Hand in Hand. Der Humor des lustigen Lanzelot bereitet unsere Stimmung für die richtige Auffassung der Flucht

*) Jessika sagt (Akt 2, Scene 3):

Ach nein, gehässig ist es nicht von mir,
Daß ich des Vaters Kind zu sein mich schäme,
Doch bin ich seines Blutes Tochter schon,
Bin ich's nicht seines Herzens. O Lorenzo,
Hilf mir dieß lösen, treu dem Worte bleib!
So werd' ich Christin und Dein liebend Weib.

Jeſſikas vor und vermittelt auch in der parodiſchen Form den Geſichtspunkt für das durch Jeſſika zerriſſene Band der Familie. Die fehlgeſchlagenen Wahlen des Prinzen von Marokko und des Prinzen von Aragon folgen raſch auf einander und erwecken durch die pomphaft ausgeſprochenen Reflexionen, welche ſie zur Entſcheidung für das goldne und ſilberne Käſtchen beſtimmen, die beruhigende Vorſtellung, daß jeder oberflächlichen, nur nach dem äußern Schein haſchenden Natur die rechte Wahl verſagt bleiben werde, daß alſo Porzia nur von einer tiefen, auf das Weſen, nicht auf den Schein gerichteten Individualität könne gewonnen werden. Denn in den beiden ſtolzen, ſelbſtgenugſamen, mit Empfindung mehr prunkenden, als wirklich liebenden Geſtalten ſteht zugleich die ganze Gattung ſo gearteter Freier vor uns; ihre Reden, nur in der Faſſung unterſchieden, geben die immer wiederkehrenden, ſalbungsvollen Reflexionen aller oberflächlichen, auf eingebildete Vorzüge trotzenden und ihrer Erfolge ſich ſicher dünkenden Naturen. Die Kunde von dem ſo eben angekommenen, für Porzia durch Antonios großſinnige Freundſchaft ausgeſtatteten Baſſanio entläßt uns daher, voll Hoffnung glücklicher Entſcheidung, am Schluß des zweiten Akts.

Der dritte Akt iſt auch in unſerm Werke recht eigentlich derjenige, welcher die Kataſtrophe herbeiführt und die Löſung der in unſerm Drama angelegten Conflikte vorbereitet. Er entläßt uns daher mit der höchſten dramatiſchen Spannung, wie er in ſich ſelbſt die Elemente der tragiſchen Erſchütterung und der ſeligſten Befriedigung und Luſt am härteſten aneinanderrückt; er wirft daher auch unſere Empfindung in die ſchroffſten Gegenſätze umher. Die erſte Scene wühlt alle Leidenſchaft des Haſſes und der Rache Shylocks aus ſeinem tiefſten Herzensgrunde herauf. Wir ſehn den durch der Tochter Flucht mit einem Chriſten tödtlich verletzten und empörten Shylock vor uns, in deſſen Herzen nur Wuth und Rachſucht toben. Sein verhärtetes Gemüth ſtiert wild in den Abgrund ſeines Verluſtes hinein; nur aus der fernen Ausſicht auf Antonios Ruin taucht ihm eine dämoniſche Luſt auf; mit der Gewißheit

desselben wächst seine Rachsucht, denn in Antonio soll der königliche Kaufmann und der Christ zugleich getroffen werden. In die Empfindungen der Wuth über die Flucht der Tochter und der höllischen Lust an Antonios Verluste hin- und hergeworfen, verläßt uns Shylock endlich mit der Gewißheit, der endlichen Befriedigung seiner Rache entgegenharren zu können. Von diesen dämonischen Affekten Shylocks, welche uns zugleich für Antonio zittern machen, entlastet uns der Dichter durch die zweite große Scene, die Wahl Bassanios. Hier durchläuft die Seele die ganze Scala banger Erwartung, süßen Hoffens und seligen Entzückens; sich in jeder dieser Empfindungen und Affekte voll Maaß und Schönheit bewegend. So wird diese ganze Scene recht eigentlich zu einer Kehrseite der entfesselten, maaßlosen, unedlen Leidenschaft Shylocks. Was im Bangen und Hoffen und, nach erfülltem Wunsche, in zarter Hingebung und weiblicher Empfindung eine edle, geistreiche, tiefe, weibliche Natur nur Anmuthsvolles auszusprechen vermag, das offenbart uns hier Porzia. Aber diese selige Lust der Liebenden wird plötzlich durch das verhängnißvolle Blatt, das Antonios gewissen Ruin und Shylocks unbeugsamen Sinn verkündet, grausam getrübt. So ist das Gemüth wieder dem Zerwürfniß überliefert, welches die vorhergegangene Scene vergessen gemacht hatte. Die kurze Zwischenscene, die uns Antonio als Gefangenen zeigt, vom wüthenden Shylock unbarmherzig dem Gesetze überliefert, um den Buchstaben des Rechts an ihm in Erfüllung zu bringen, verschließt von dieser Seite her jede Hoffnung auf eine günstige Wendung des Geschicks. Da führt uns der Dichter nach dem Sitze Porzias zurück. Wir vernehmen Porzias Entschluß, mit Nerissa heimlich Belmont zu verlassen, um verkleidet als Männer nach Venedig zu eilen, ein Gedanke, der nur mit Antonios unglücklichem Rechtshandel zusammenhängen kann. Dieser kecke Einfall bringt uns wieder in das Geleise einer heitern Stimmung zurück. Von dem geistreichen Weibe, voll Witz und Schalkhaftigkeit, voll Schwungkraft des Gemüths und von scharfem Verstande, erwarten wir, ohne

noch das wie zu ahnen, eine Lösung von dem grausamen Verhängniß, welches über Antonio und dadurch auch über dem geliebten Bassanio schwebt. Porzias Wesen, so in sich selbst harmonisch und schön gestaltet, ist uns Bürge für einen friedlichen Ausgang. So taucht auch hier unser Gemüth wieder aus dem Strudel auf, in den es durch die wilde Leidenschaft Shylocks hineingerissen war, und ist, selbst an der Schwelle des verhängnißvollen Urtheils, der Freiheit wiedergegeben, ja selbst, wenn auch voll Spannung und Sorge, doch darin zugleich schon von einer geheimen Ahnung eines glücklichen Ausganges erfüllt. So läßt also auch hier die Komposition unsers Werkes den klaren, heitern Ton noch aus den gesteigerten Dissonanzen hindurchklingen.

Der vierte Akt unsers Werkes, welcher die allberühmte Gerichtsscene und damit die Darstellung der höchsten dramatischen Spannung, der schärfsten Contraste und ihrer Auflösung enthält, zerlegt sich in mehrere Abschnitte, welche sich selbst wieder zu einer vollen dramatischen Entwicklung zusammenschließen. Der erste Theil zeigt uns die schroffe Spannung der Gegensätze in der Berufung Shylocks auf sein abstraktes Recht, das er, nach eignem Bekenntniß, zu seiner subjektiven Befriedigung verfolgt und mit der Kraft eines schneidenden Sarkasmus, als sein gutes Recht behauptet. Von Hause aus durch das Palladium des abstrakten Rechts geschützt, zeigt er sich hier in der überlegenen Stellung eines fest Verschanzten, der allen Angriffen der Gegner unzugänglich ist. Dem versammelten Gericht, der Verwendung des Dogen, wie den Bitten der Freunde des Antonio hält Shylock den starren Buchstaben des Gesetzes unerbittlich und siegreich entgegen. Der zweite Abschnitt ist durch das Erscheinen Porzias, in Gestalt des jungen Rechtsgelehrten, bezeichnet. Er bringt die Negativität des abstrakten Rechts zunächst in der Form eindringlicher Beredtsamkeit an das Gemüth, und läßt darin zugleich das christliche Princip, als dasjenige durchschauen, welches das Mißverhältniß, die Kollisionen, denen alles abstrakte Recht unterworfen ist, durch das Majestätsrecht des gött-

lichen Geiſtes aufhebt. Damit weiſt der Dichter auf eine objektive Verſöhnung in unſerer dramatiſchen Entwicklung hin; er weiſſagt uns gleichſam indirekt den Fall des abſtrakten Rechts, welches ſich gegen die Stimme der Menſchlichkeit verſchließt und damit im Begriff ſteht, ein viel höheres Recht zu verletzen. Die Apoſtrophe Porzias an das Gemüth Shylocks muß an ſeiner Rachluſt ſcheitern. Aber es iſt für die Entwicklung und zur Rechtfertigung der endlichen Kataſtrophe nothwendig, daß ſich die Befriedigung des lange aufgeſparten Haſſes gegen Antonio auch in ihrer nackten, dämoniſchen Geſtalt kund thue, welcher der Buchſtabe des Geſetzes nur als Mittel zur Sättigung der Rache dient. Daß nicht das Recht um des Rechts willen, ſondern das Recht um der Rache willen gewollt wird, muß ſich herauskehren. So muß das durch den Buchſtaben des Geſetzes geſchützte Unrecht, in welches die Ausführung des abſtrakten Rechts im Begriff iſt umzuſchlagen, zugleich die Schranke des letzteren ſelbſt aufthun. Dies iſt der Kern des zweiten Abſchnitts. Alles dient dazu, dieſe Anſchauung hervorzurufen, und ſo für die Auflöſung dieſer höchſten Spannung vorzubereiten. Nachdem von Seiten Shylocks auch die für ihn gewinnreichſte Auskunft abgelehnt worden iſt, tritt das abſtrakte Recht völlig geharniſcht, ſcheinbar jedem Angriff Trotz bietend, vor uns hin, um ſein Opfer zu empfangen. Antonios Reſignation, Baſſanios und Grazianos Verzweiflung, Porzias Anerkennung des unbeugſamen Geſetzes, alles zuſammengenommen, treibt die Spannung auf ihre höchſte Spitze. Aber ſelbſt während wir hier, rathlos über die Möglichkeit eines befriedigenden Ausgangs, für Antonio zittern, klingen ſchon jene Töne der Schalkhaftigkeit durch, welche uns die innere Gewißheit des vorüberziehenden Unheils geben, und uns, die wir noch immer über dem Abgrunde der Gefahr ſchweben, die nahe Rettung im Geiſte andeuten. Der Kompoſition des Ganzen gemäß wird alſo auf der Spitze des tragiſchen Ernſtes ſchon die Befreiung des Gemüths eingeleitet.

Der dritte Abſchnitt hat nun die Dialektik des abſtrakten

Rechts selbst, das Zurückschlagen desselben auf Shylocks Haupt, den Umschwung aus dem nahen Triumph befriedigter Rache in den Abgrund des Elends darzustellen. Dem aus ihm selbst vernichteten, abstrakten Rechte folgt die Nemesis auf dem Fuße nach. Das von Shylock nur als Mittel zum Verderben Antonios angewendete Recht schlägt auf ihn zurück und verdirbt ihn selbst. Shylock ist nach dem abstrakten Recht vernichtet. Aber es kann von denen, welche die Tyrannei desselben erfahren haben, nicht in seiner gemüthlosen Härte ausgeübt werden, ohne daß sie selbst die absolute Macht desselben sanktionirten. Dies bedingt die Begnadigung Shylocks durch die Fürsprache eben des Mannes, den der Buchstabe des Gesetzes fast getödtet hätte, durch Antonio. Indem er aber die nach dem Rechte ihm zufallende Hälfte des Vermögens für den Entführer Jessikas bestimmt, so wird darin zugleich die Verletzung der Pietät, als eine unter diesen konkreten Bedingungen erfolgte Lösung eines ganz äußerlich gewordenen Verhältnisses, welches mit einem wahrhaft innerlichen, also auf der sittlichen Gesinnung ruhenden vertauscht worden ist, öffentlich anerkannt. Auch nach dieser Seite führt also die dramatische Entwicklung eine wahrhafte Versöhnung herbei, indem sie durch diese Entscheidung nur den Geist, nicht die Form, als die bindende, jedes sittliche Verhältniß erst konstituirende Macht zur Geltung bringt. Uns scheint jedoch der Dichter in der dem Shylock durch Antonio gestellten Bedingung, für die ihm gewährte Gunst sogleich das Christenthum zu bekennen, noch einen Zug jenes bis zur Härte und Intoleranz fortgehenden christlichen Eifers Antonios, von dem wir schon oben bei der Auffassung des Gegensatzes zwischen Antonio und Shylock, den ersteren nicht frei erkannten, mit Absicht eingewebt zu haben. In diesem Punkte ist auch Antonio einseitig und leidenschaftlich. Wie oben die durch den Christen Antonio dem Juden Shylock widerfahrne verächtliche Behandlung den Groll und die Rachsucht des Letztern motivirte und darin also auch ein gewisses Unrecht des Antonio ausgedrückt war, so setzt sich hier in der dem Geist

des Christenthums widersprechenden Forderung eines erzwungenen Bekenntnisses, also in dem gewaltsam aufgedrungenen Christenthum der einseitige Eifer Antonios fort. In diesem Punkte wird auch Antonio nicht vom Geiste regiert, indem er sich auf die formelle Bekehrung dessen bornirt, dessen ganze Natur dem Christenthum widerstrebt und das Bekenntniß, welches nur aus der Tiefe der Ueberzeugung hervorgehn kann, zu einem nur äußerlichen Akt herabsetzt. Es erscheint uns daher sehr bedeutsam, daß grade Antonio diese Forderung stellt; nur er, in diesem einzigen Punkte noch nicht aus der Knechtschaft der Form zum Geiste befreit, kann in dieser äußerlichen Anerkennung des Christenthums von Seiten Shylocks eine Genugthuung empfinden. Von Porzias Standpunkt aus, welche sich als die durch und durch versöhnte, über den Einseitigkeiten stehende Natur offenbart, wäre eine solche Forderung unmöglich; darum konnte der Dichter sie auch nicht zum Organ derselben machen.

An diese, wie zu einer Trilogie sich gestaltenden Gerichtsscene schließt sich das die Befreiung unseres Gemüths vollendende Nachspiel, wie ein Satyrdrama an. Die Fäden dazu werden noch in diesem Akte gesponnen, und der Dichter führt uns durch diese Schlußscenen desselben schon unvermerkt, eben sowohl über die noch etwa nachwirkende Erschütterung aus der Gerichtsscene hinaus, als er durch sie schon den Grundton der Lust und des Humors für den folgenden Akt anschlägt. Wir haben oben den innern Zusammenhang der heiteren Verwicklungen und Lösungen, welche den Inhalt des fünften Akts bilden, mit der Idee unsers ganzen Werks nachzuweisen gesucht und darin erkannt, wie nicht nur im Allgemeinen durch die nachfolgenden Scenen jeder etwa noch nachschwingende Mißton verklingt, sondern wie auch diese süßen Melodieen alle selbst schon in der ganzen frühern Komposition verborgen liegen. Die poesiereiche, die höchste Seligkeit des Herzens und den Humor der Liebeslust athmende Scene zwischen Lorenzo und Jessika eröffnet den letzten Akt, und erhebt uns so zu der dichterischen Stimmung, welche den ganzen Verlauf der Entwicklung, wie eine

milde Göttin, beherrscht. Alles athmet den Ausdruck jener frischen, unversiegbaren Lebenslust, welche auf dem tiefsten Grunde inneren Friedens erblüht und die Farben des neckischen Muthwillens, der Schalkhaftigkeit und des Humors für sich verwendet. So entläßt uns der Dichter mit dem Eindruck der ungetrübtesten Heiterkeit, welche durch die Vergegenwärtigung reiner, aus einer harmonischen Stimmung des Gemüths hervorgegangener, sittlicher Verhältnisse über uns ausgegossen wird, welche über den lockern Grund des abstrakten Rechts weit erhaben sind, und darum auch die in ihrer Anerkennung befriedigten, ihrer selbst völlig sichern Träger derselben zum Gefühl der vollen, ungehemmten Lebenslust kommen lassen.

VI.

Die Charaktere in besonderer Beziehung zur Kunst der dramatischen Darstellung.

Wir beginnen in der Entwicklung der männlichen Charaktere unsers Werks, zum Behuf der dramatischen Darstellung, mit der Rolle des Shylock, weil derselbe durch die unvergleichliche Größe der Charakteristik so sehr hervorragt, und, vom Erscheinen unsers Kunstwerks an, den größten Darstellern ein unerschöpflicher Quell immer neuen Reizes geworden ist, in seiner Versinnlichung das Maaß ihrer gestaltenden Kraft zu versuchen*). Shylock gehört zu

*) Unter den Darstellern neuerer Zeit gab Ludwig Devrient vom Shylock ein entschieden großartiges Bild. Der Charakter Shylocks gehört zu denjenigen extremen Gestalten, welche im ernsten Drama Devrients ganzer Geisteseigenthümlichkeit am meisten zugänglich waren und deren seine schöpferische Phantasie sich mit wahrem Genuß bemächtigte. Leider hat die Ungunst der Verhältnisse den Verfasser bisher verhindert, Seydelmann als Shylock zu sehn. Darin sind übrigens Kenner wie Laien einig, daß die Darstellung dieses Charakters zu Seydelmanns vollendetsten Leistungen gehört. Eduard Gans hob es namentlich stets mit großer Wärme hervor, daß Seydelmann uns noch mehr als L. Devrient, im Shylock einen Gattungscharakter versinnliche und dadurch einen mehr weltgeschichtlichen Eindruck hinterlasse. Daß das Bild Shylocks in Seydelmanns Phantasie in sehr großartigen und entschieden ausgeprägten Zügen steht, hat dem Verfasser selbst eine nur flüchtige Unterredung mit dem Künstler über die Natur dieses Charakters bewiesen. Möchte übrigens der berühmte

denjenigen Figuren, welche durch den Dichter zu einer so vollendeten Plastik ausgearbeitet worden sind, daß es hier auch den genievollsten Schauspielern schwer fällt, in der Verkörperung des Bildes den Dichter vollständig zu decken, eine Wahrheit, welche die am tiefsten eingeweihten Künstler gewiß am willigsten mitbekennen werden.

Vor Allem kommt es darauf an, in Shylock einen großen Gattungscharakter aufzufassen und, unbeschadet seiner Individualisirung, als solchen lebendig vor uns hinzustellen. Dieser Gedanke muß die Gestaltung der ganzen Darstellung leiten. Shylock ist der Träger des Judenthums in seiner Versunkenheit einerseits und in seinem durch ein verschuldetes, wie unverschuldetes Geschick genährten brennenden Haß gegen seine Verfolger, und in seiner unverwüstlichen Zähigkeit andererseits. Beide Momente ergänzen einander zum vollständigen Bilde. Wie die Erscheinung des ganzen Judenthums, nachdem es seine weltgeschichtliche Mission erfüllt hatte, durch seine Starrheit in der Befolgung des Gesetzes, die Unbeugsamkeit seines Sinnes, den furchtbar gedemüthigten, aber dennoch unvertilgbaren religiösen Hochmuth, das wucherische Treiben und den durch alle Arten der Mißhandlung zwar tiefgewurzelten, aber doch zu keiner sittlichen Thatkraft sich erhebenden Haß gegen seine Verfolger, überhaupt einen unheimlichen Charakter offenbart, so verdichten sich auch diese Züge in Shylock zur Versinnlichung eines solchen Gesammtbildes. Shylock hat daher wesentlich in seinem Erscheinen, wie in seiner ganzen Entwicklung dämonisch zu wirken. Für sich gefaßt ist Shylock nicht nur eine tragische Figur, sondern die Versinnlichung der großen Tragödie des Judenthums selbst, das seine weltgeschichtliche Existenz überdauert hat, als Volk zersprengt ist und doch in aller Vereinzelung sich immer

---

Darsteller in dem von uns entworfenen Bilde und unsern Forderungen an die Versinnlichung des Charakters, seine eignen Intentionen ausgesprochen und durch die wissenschaftliche Entwicklung seine Anschauungen bestätigt finden.

wieder durch seine gemeinsame Sinnesart und Sympathie magnetisch berührt, das zur Ohnmacht herabgesunken, unfähig ist, sich als Judenthum wieder zu regeneriren und doch in unerschütterlicher Zähigkeit an seiner jüdischen Eigenthümlichkeit festhält, dem es, bei aller Elastizität des Widerstandes, dennoch versagt ist, sich zur sittlichen Aktivität des Kampfes zu erheben, das endlich alle seine Geistesgaben vielmehr zum Erwerb und Festhalten materieller, als ideeller Güter aufwendet.

Alle diese Züge werden in Shylock persönlich. Aus unserer Entwicklung folgt, daß der Darsteller desselben auch darin der Andeutung des Dichters folgen muß, indem er dem Shylock in seiner Ausdrucksweise zwar das Gepräge seiner Nationalität leihen und namentlich in der Aussprache das Jüdische anklingen lassen soll, aber sich niemals bis zum Conterfei eines jüdischen Dialekts verirren darf. Es handelt sich also hier darum, die zarte Gränze zu halten zwischen dem Gepräge der Nationalität und jenem jüdischen Ton und der Ausdrucksweise, wie solche als eine gemeinsame Grundform in den untergeordneten Kreisen herrscht. Scheint das jüdische Element gar nicht hindurch, so wird dem Charakter grade seine tiefste Basis entzogen; Shylock wird dann ein über seine nationale Besonderheit stehender Mensch; aber grade dieses Moment der Nationalität ist für das ganze Verständniß der Idee und seines konkreten Gegensatzes zu Antonio von höchster Wichtigkeit; verliert sich aber Shylock in den jüdischen Dialekt, so geht das großartige Bild eines Gattungscharakters in der Copie eines partikulären Juden unter. Dann wird der dämonische Shylock von seinem erhabenen Postament auf das beschränkte Gestell einer gewöhnlichen Lustspielfigur heruntergesetzt. Nun ist aber wieder natürlich, daß sich bei Shylock in den Momenten des Affekts, des wilden Grimmes, das nationale Element mehr entbinden und stärker durchklingen wird, als in den Momenten des Brütens und der schlauen Erwägung, oder gar der überlegenen Besonnenheit. Denn in ersteren bricht der natürliche Mensch unwillkührlich hindurch und

zerstört gleichsam die Schranke, welche die sonstige Bildung und der Verkehr mit der christlichen Welt um ihn gezogen haben.

Gleich die erste Scene, in der Shylock uns erscheint (Akt 1, Scene 3), welche wir nach ihrer Bedeutung in der Komposition entwickelt haben, muß das ganze Bild desselben in allen seinen Zügen fest ausgeprägt vor uns hinstellen. Denn alle folgenden Lebensäußerungen Shylocks sind in seinem ersten Auftreten so vorgebildet, daß man sie von hier aus fast mit Nothwendigkeit diviniren kann. Shylock scheint uns im vorgerückten, aber doch noch kräftigen Mannesalter, nicht ein Greis, geschweige denn ein hinfälliger Greis zu sein. Er ist noch zum Leben völlig gerüstet, alles was ihn bewegt und ergreift, arbeitet in ihm noch in voller, ungeschwächter Kraft. Sein Interesse am Leben ist daher noch ein ungebrochenes, die Sucht nach Gewinn, der Groll gegen seine christlichen Widersacher, der Trieb nach Rache durchwühlen sein Inneres in der Gestalt einer noch frischen Leidenschaft. Der in ihm zehrende Groll, die Begierde nach Häufung der Schätze haben die Formen des Körpers, das Antlitz namentlich, eingeschrumpft, in welchem uns der stechende Blick, und die zum Ausdruck eines bittern Hohnes und Sarkasmus geformten Lippen unheimlich berühren, denn dies sind seine einzigen Waffen gegen die verächtliche Begegnung, welche ihm wird. Die alles vermögende Vorsicht, welche sich nie genug thun kann, der zunächst nur schlangenartig hervorschlüpfende Groll, der sich dann, beim Anblick Antonios, zu jenem Erguß erhebt, in welchem wir die ganze Intensität dieses kochenden Grimmes vernehmen*), das, nicht ohne das Gefühl seines Rechts, gegen Antonio vorgetragene, alttestamentliche Gleichniß, endlich die zum Ausdruck glühender Erbitterung über die von Antonio erlittene Schmach sich aufraffende Rede**), hervorgegangen

*) Von den Worten an, welche Shylock für sich spricht:
Wie sieht er einem falschen Zöllner gleich u. s. f.

**) Von den Worten Shylocks an:
Signor Antonio, viel und öftermals
Habt Ihr auf dem Rialto mich geschmäht u. s. f.

aus der Shylock gewordenen Gewißheit seiner Unentbehrlichkeit in diesem Momente, eine Rede, der man es anfühlen muß, daß das Siegel des Schweigens seit lange zum erstenmal von ihm gelöst worden ist; alle diese Momente zusammengenommen, wollen gleichmäßig in der Darstellung zu ihrem Rechte kommen und zugleich mit einander psychologisch vermittelt werden. In dem zweiten Abschnitt stellt Shylock das Verlangen des wunderlichen Scheins, den Antonio willig zu zeichnen verspricht. Der Gedanke Shylocks muß uns den Eindruck eines seltsamen, aus einer Art tollen Humors stammenden Einfalls machen. Es wäre durchaus dem Zwecke Shylocks und der ganzen Situation widerstrebend (denn auch für Antonio hat die Zumuthung, weil er sich völlig sicher weiß, nur den Charakter des Abentheuerlichen), wenn derselbe in die Worte des Vorschlags selbst Hohn und Bosheit hineinlegen wollte. Wohl darf dabei in dem von dem Willen weniger abhängigen Antlitz, namentlich im Blick, die Lust hervorblitzen, das Blut des verhaßten Christen schwarz auf weiß verpfändet zu erhalten. Shylock selbst glaubt schwerlich an den einstigen Verfall des verpfändeten Pfundes; es thut ihm aber wohl, wenigstens in seiner Vorstellung diese Möglichkeit zu nähren. Daher sucht er auch durch seine folgenden Reflexionen jeden etwanigen Zweifel an einen boshaften Sinn bei diesem Vertrage zu verscheuchen*).

Obwohl der ganze Shylock am Schluß des ersten Akts fertig vor uns steht, so darf der Darsteller doch nicht unterlassen, ihn durch die Verhältnisse *wachsen*, ihn, so zu sagen, zu dem Uebermaaß von Grausamkeit und Verstocktheit des Sinnes, den er später zeigt, *heranreifen* zu lassen. Wir haben oben bereits in der Entwicklung der Komposition in dem Entweichen Lanzelot Gobbos und dann besonders der Tochter, die Elemente zu dieser Verhärtung

*) In der Rede:

O Vater Abraham! über diese Christen,
Die eigne Härte Anderer Gedanken
Argwöhnen lehrt u. s. w.

Shylocks nachgewiesen. Der Darsteller hat daher auch diese Mittelglieder mit besonderem Gewicht zu behandeln. Gleich das erste Erscheinen Shylocks im zweiten Akt (Scene 5) hat ihn uns in gereizter Stimmung, mißtrauisch, lauernd, in innerer Unruhe, deren letzter Grund ihm freilich selbst räthselhaft ist *), zu zeigen. Ueber die ganze Scene Shylocks mit Lanzelot und Jessika soll daher jene, durch das Entlaufen des Ersteren zu Bassanio erzeugte, aufgeregte Stimmung und Gereiztheit ausgebreitet sein, welche sich in den an Lanzelot Gobbo gerichteten Reden eigentlich nur selbst beschwichtigt und künstlich verdeckt, um dem Diener nicht das Gefühl eines Verlustes zu zeigen, und welche vor sich selbst den Unmuth darüber sophistisch wegraisonnirt. Aber dieser Abfall ist nur das Vorspiel zu dem zweiten, mit ganz anderer Gewalt ihn treffenden Schlage, der Flucht der Tochter mit dem Christen Lorenzo. Die gereizte Stimmung ist in Wuth und tobenden Zorn übergegangen. So tritt er uns am Anfang des dritten Akts entgegen. Hier taucht ihm, gleichsam als Entschädigung für die Verletzung, die er erfahren, der Gedanke an die mögliche Rache auf. Zum erstenmale schwelgt er in dem Gedanken an die Sättigung seiner Rache mit der ganzen Wollust. Der Affekt, in den ihn der Tochter Entweichung versetzt, hat die Schranken gesprengt, welche den offenen Ausdruck seiner empörten Seele gegen Christen bisher zurückgehalten hatten. Nun aber thut sich dies Gefühl der Rache in kurzen, einander drängenden, sarkastischen Fragen, in dieser hölliſchen Selbstkatechisation auf, welche sich endlich zu dem Resultate der Rache, als seines Rechtes abschließt **). Die ganze Stelle ist

*) Sagt Shylock ja doch selbst zur Jessika:

Ich geh' recht wider Willen,
Es braut ein Unglück gegen meine Ruh',
Denn diese Nacht träumt' ich von Säcken Geldes.

**) Wir haben dabei die ganze zu Salarino und Solario gesprochene Rede Shylocks im Sinne, von den Worten an: Fisch' mit zu ködern. Sättigt es sonst niemanden, so sättigt es doch meine Rache. u. s. f.

von erschütternder Wirkung. Der Schauspieler hat hier Noth, das Gewaltige des ganzen Seelengemäldes ganz im Sinne des Dichters wiederzugeben. Wir wollen hier in Shylock den über sich selbst zur Größe einer furchtbaren Leidenschaft erhobenen Menschen vor uns sehn, dessen Natur sich endlich einmal zum vollen Ausdruck eines empörten Gemüths zusammenrafft, der in diesem einzigen Momente sich für eine lang verhaltene Schmach Genugthuung nimmt und mit einer diabolischen Lust auf dem immer wiederkehrenden Ausdruck der Rache verweilt. Das Auge flammt, der Körper ist durch den Affekt von selbst gestrafft, und das Wort der Rache ertönt in jenen furchtbaren Accenten, aus denen wir den Genuß an dieser Empfindung heraushören.

Dieser Scene folgt die mit Tubal. Der Erguß Shylocks über die durch die entflohene Tochter entwendeten Kostbarkeiten und seines im gewaltigen Wechsel der Affekte, der Wuth und der boshaftesten Schadenfreude, umhergeworfenen Gemüths, bilden die Substanz dieses kolossalen Auftritts. Alles muß hier den Charakter des Maaßlosen erhalten, denn es ist die entfesselte Leidenschaft, welche bis zu dem an Wahnsinn gränzenden unmenschlichen Wunsch niedertaucht, und aus diesem Abgrund der Verzweiflung wieder mit einer fieberhaft erregten Lust an Antonios wahrscheinlichem Ruin emporjauchzt. Dieser Wechsel der widerstrebendsten Rhythmen des Gemüths, welchen immer der ganze Mensch hingegeben ist, muß mit derjenigen unwiderstehlichen Gewalt auf uns eindringen, daß wir durch diesen Sturm der Seele selbst zu Furcht und Mitleiden fortgerissen werden. Wie verächtlich und nichtswürdig, vom sittlichen Standpunkte aus, Shylocks Affekte in dieser Scene auch sind, ihre Darstellung darf uns nicht zu dieser Reflexion kommen lassen, oder Shylock sinkt zu einem der Dutzend-Menschen herunter, welche von der Leidenschaft gemeiner Habsucht, Neid und Schadenfreude bewegt werden. Shylock soll uns hier vielmehr furchtbar sein; dies vermag er nur unter der Bedingung, daß ihm der Schauspieler den Zorn und die Wuth leiht, welche aus dem Abgrunde

einer empörten Seele dringen. Das Geschlecht der Christen hat ihn in dem ganzen Umfange seines Daseins gemißhandelt, beeinträchtigt, verhöhnt. Welchen Schmerz, welchen Verlust, welche Schmach er erfahren, Christen haben sie ihm direkt, oder indirekt bereitet. Sein eignes Kind hat sich jenen Verhaßten freiwillig zugesellt und das mit Leidenschaft erworbene Gut frevelhaft verschleudert. So wird die Erinnerung an sie zu einem Fluch in seiner Seele, und der Gedanke an Antonios Ruin zu einem in die Nacht seiner Verzweiflung dringenden Hoffnungsstrahl, an dem sich seine Seele wärmt; denn in ihm soll dem Shylock die Christenheit büßen, in Antonio will er seinen ganzen Haß gegen alle Unbill, alle Kränkung, die ihm von Christen jemals gekommen ist, sättigen. So wird ihm der Gedanke an Antonios Ruin zu einem Triumph, den sein erbittertes Gemüth über die Gesammtheit der Christen feiert. So gefaßt und so wieder belebt, gewinnt die Scene allein den dämonischen Charakter und Shylock wird in eine tragische Region erhoben.

Wenn uns der Darsteller durch diese Scene auf die Höhe der Leidenschaft Shylocks geführt hat, so vermag er dann auch den Auftritt Shylocks in demselben Akt (Scene 3), wo er mit dem, von seinen Freunden begleiteten, bereits gefangenen Antonio vor uns erscheint, in seiner ganzen Furchtbarkeit wiederzugeben. Shylock hat nur einen Moment, wo er dem Antonio gegenüber unverhalten das Bekenntniß seiner Rachsucht und seiner innern Genugthuung in dieser Empfindung mit der ganzen Energie der Leidenschaft ausspricht. Was er kaum zu hoffen gewagt, ist endlich in Erfüllung gegangen, sein verhaßtester Feind ist in seinen Händen; nun nimmt die Berufung auf den Schein, also auf sein abstraktes Recht, jenen Charakter des Hohns und des Ingrimms zugleich an. Wie sich in der oben entwickelten Scene der ganze Affekt in das einzige, vielfach wiederkehrende Wort: „Rache" hineinwirft, und dies vermittelst des ethischen Accents uns gleichsam den Grundton des ganzen Auftritts abzubilden hat, so ergießt sich

hier die ganze Energie der Empfindung in das immer wiederkehrende Wort: der Schein, worin Shylock allen Hohn und allen Grimm, der in seiner Brust tobt, zusammendrängt *). Denn dies Wort ist jetzt sein Palladium, wodurch er den Sieg über den verhaßten Christen in Händen hält und das ihn selbst unverwundbar macht.

Mit diesem Gefühl der Sicherheit seines abstrakten Rechts sehen wir Shylock in der Gerichtsscene. Er ist nicht mehr der leidenschaftlich Erregte, der gegen seine Schmach Tobende, er erscheint vielmehr mit dem Bewußtsein seiner überlegenen Stellung. Dies bedingt daher auch seinen ganz veränderten Ton. Shylock, weil er sich gestützt weiß auf sein Recht, kehrt die Kälte des Hohns und die Spitzen seiner schneidenden Reflexion mit jener furchtbaren Ruhe hervor, welche aus dem Gefühl seiner Ueberlegenheit und dem Genusse daran stammt. Shylock mißt uns daher seine sarkastischen Erwiderungen langsam zu; er legt gleichsam seinen ganzen Denkprozeß mit einer gewissen Selbstbefriedigung vor uns aus **). Man muß es daher dem Vortrag der Reflexionen Shylocks anfühlen, daß es Pfeile sind, die er von einem bereits gewonnenen Terrain aus entsendet, nicht zur Vertheidigung, sondern zur völligen Vernichtung seiner Gegner. Gegen diese sichertreffenden Waffen des durch sein abstraktes Recht verschanzten Ju-

---

*) Der Schein bildet das Schlagwort Shylocks in der ganzen Scene (Akt 3, Scene 3), von den Worten an:

Ich will den Schein, nichts gegen meinen Schein!
Ich that 'nen Eid, auf meinen Schein zu dringen. u. s. f.

**) Wir haben namentlich hier die beiden großen Reden Shylocks vor Augen, deren erste mit den Worten beginnt:

Ich legt' Eur' Hoheit meine Absicht vor: u. s. f.

und deren zweite seine sarkastische Erwiderung auf die Frage des Dogen enthält:

Wie hofft Du Gnade, da Du keine übst?

und mit den Worten anfängt:

Welch' Urtheil soll ich scheun, thu' ich kein Unrecht? u. s. f.

den müſſen ſich die in Geſtalt von Bitten, Drohungen und Schmähungen auftretenden Angriffe ſeiner Gegner, als verzweiflungsvolle Verſuche, das Bollwerk ſeines formellen Rechts zu erſtürmen, abſchatten. Durch dieſen Kontraſt erſt heben ſich beide Seiten in ihr rechtes Licht und gewinnen jede an der andern ihre volle, dramatiſche Wirkung.

Der zweite Abſchnitt beginnt auch für Shylock mit dem Auftreten Porzias. Das Erſcheinen des jungen Rechtsgelehrten, der die letzte Entſcheidung geben ſoll, darf natürlich auf Shylock nicht ohne Wirkung bleiben. Während es den Muth der Freunde Antonios belebt, muß ſich in Shylock eine augenblickliche Unruhe und eine Spannung der Seele kund thun, der wir es anfühlen, wie viel ihm auf dem Spiele ſteht. Der Dichter hat dem Darſteller dazu nur das ſtumme Spiel vergönnt. Die Züge des Hohns werden daher bei dem Auftreten Porzias denen einer großen Spannung weichen, jede die Sicherheit ſeines Beſitzes verkündende Gebärde wird unterbleiben; er iſt mit nichts als dem kommenden Ausſpruch beſchäftigt. So fragt er, in Zweifel und Spannung zugleich, wodurch genöthigt, er Gnade ergehen laſſen müſſe. Aber Shylock iſt auf Rechtsgründe gefaßt, die ihm entweder ſein Recht gefährden, oder beſtätigen werden. Daher ſein geſpanntes Aufhorchen. Da vernimmt er von den Lippen der Porzia den beredten Erguß über die — Gnade! Gegen ſie iſt er gewaffnet, weil er nur Rache will. Dies kann Shylock daher auch nicht erſchrecken, Porzia beſchwört damit keine Geiſter, die ihn bannen. Dies Gefühl wird uns Shylock ſchon während der Rede Porzias an den Tag legen. Die geſpannte Erwartung und die Beſorgniß ſchwinden; wie Bergeslaſt fällt es von ſeiner Bruſt; nun iſt er völlig ſicher in ſeinem Rechte; der letzte Reſt von Furcht iſt gewichen; er athmet frei, das Auge blitzt mit erhöhtem Trotz umher und um die Lippen ſpielt wieder der Hohn, den ſelbſt die ohnmächtigen Waffen Porzias in ihm erwecken. So fordert Shylock, gleichſam mit Siegesgewißheit, unmittelbar nach Porzias Rede die Buße

und die Verpfändung seines Scheins *). Die direkte Bestätigung seines abstrakten Rechts durch Porzia erhöht endlich noch alle früher schon angeschlagenen Töne des Hohns und der Lust an der endlich eintretenden Rache. Wenn wir diese aus der Natur der Sache fließenden Vermittlungen nicht in der Darstellung sehn, so gewinnen wir niemals ein vollständiges Bild Shylocks; wir empfangen Einzelnheiten, aber kein Menschenleben, nicht den Prozeß seiner Gemüthsbewegung. Die Gerichtsscene ist dramatisch so groß, Shylocks Bild hier so hervorspringend, daß es in den allgemeinsten Zügen kaum zu verfehlen ist und selbst untergeordnete Schauspieler, besonders wenn sie den Teufel gehörig hervorgucken lassen und das Messer gehörig wetzen, wenigstens einen schauerlichen Eindruck auf die Masse hervorzubringen kaum verfehlen werden. Der große Darsteller wird sich aber hier grade in der sparsamen Anwendung der wohlfeilen Mittel und in der Ausarbeitung der Mittelglieder offenbaren, welche uns erst ein volles Leben aufschließen.

Der dritte Abschnitt bildet sich auch für Shylock von selbst durch den Rückschlag des abstrakten Rechts gegen ihn selbst. Shylock traut kaum dem Worte, das sein Ohr vernimmt; der sicherste Port verwandelt sich ihm unter der Hand in das unwirthbarste Meer, wo er nicht ein noch aus weiß. So fragt er zuerst erschüttert und doch noch ungläubig: Ist das Gesetz? und wird dann durch alle Stufen des jähen Falls vor unsern Augen bis in den Abgrund des Elends gestürzt. Der Dichter hat den Shylock bei diesem Umschwung seines Geschicks, der Natur der Situation nach, nur sehr wortkarg ausgestattet. Die innere Erschütterung Shylocks ist zu gewaltig, als daß sie sich in Worte zu fassen vermöchte. Es sind nur Laute der Verzweiflung, die sich hervor-

*) Diese Stimmung muß sogleich aus den ersten Worten, mit welchen er nach Porzias Rede einsetzt, zu uns dringen:

Meine Thaten
Auf meinen Kopf! Ich fordre das Gesetz,
Die Buße und Verpfändung meines Scheins.

drängen; so müssen sie auch wirken. Sein Leben ist gebrochen; und dies Gefühl hat uns die Darstellung zu versinnlichen. Shylock stiert in den Abgrund seines Elends hinein, dem er nur noch wenige Worte abringt, in denen sich theils eine wilde Verzweiflung, theils eine gänzliche Zerstörung des Innern kund geben*). Die Worte der Gnade hört Shylock nur in dumpfer Betäubung an; doch das Gebot der Bekehrung wird ihm einen Schmerzenslaut entreißen, der wie ein Vorbote einer nahen Auflösung zu uns dringt und Antonios christlichen Eifer unwillkührlich bei uns verurtheilt. In dem Tone der letzten Worte, mit denen Shylock die Bühne verläßt, muß sich ein völlig gebrochenes und zerstörtes Dasein offenbaren; diesen Eindruck hat er uns zurückzulassen, um in uns dadurch, auch bei der gerechten Freude über die Rettung Antonios durch die Dialektik des abstrakten Rechts, einen menschlichen Antheil über die furchtbar zurückschlagende Nemesis wach zu erhalten.

In Bezug auf Antonio, den Kaufmann von Venedig, beziehn wir uns auf die Auffassung, welche wir oben bereits von ihm, und namentlich von dem Grunde der Melancholie gegeben haben, welche über sein ganzes Wesen ausgebreitet ist. Daraus ergeben sich auch die Forderungen für die Darstellung dieses Charakters. Da Antonio überhaupt wortkarg ist und nur einen engen Spielraum für sein Handeln hat, so hat der Darsteller desselben die Aufgabe, uns ein solches Bild hinzustellen, daß wir daraus sowohl die allgemeine Achtung und Verehrung seiner Freunde für ihn begreiflich finden, als auch ihm selbst den wärmsten Antheil abgewinnen. Die Trauer des Antonio muß daher, als eine in das

*) Namentlich in der Stelle, wo Shylock sagt:

Nein, nehmt mein Leben auch, schenkt mir das nicht!
Ihr nehmt das Haus, wenn ihr die Stütze nehmt,
Worauf mein Haus beruht; ihr nehmt mein Leben,
Wenn ihr die Mittel nehmt, wodurch ich lebe.

Gemüth und den ganzen Menschen eingedrungene erscheinen, welche uns dadurch wie ein Mysterium entgegentritt, das uns spannt und das Interesse unseres Gemüths erregt. Vor allem aber leihe er ihm jenen Adel der Seele, der uns Bürge ist für die Wahrheit des Beiworts: der königliche Kaufmann, das uns seine ideale Sinnesrichtung offenbart. Der Schauspieler kann hier sehr leicht die rechte Linie verfehlen und in dem Streben, den Adel Antonios zu versinnlichen, einen kalten Stolz dafür an die Stelle setzen. Der Ton Antonios darf daher nicht ohne jene männliche Herzlichkeit sein, welche so gewinnend wirkt, weil sie auf einen tiefen Grund und Boden hinweist, und welche von der oberflächlichen Gemüthlichkeit, die nur Mattigkeit der Seele ist, himmelweit verschieden ist. Sein männlich tiefer, aber sonorer Ton sei uns gewissermaßen schon ein Abbild des edlen Metalls, das in den Tiefen dieser Brust wohnt. Für die Schwermuth Antonios biete uns der Darsteller ja nicht eine Apathie des Gemüths, welche nur aus Interessenlosigkeit unfähig ist zum Handeln. Antonios Resignation endlich, mit der er dem Tode entgegengeht, sei die einer edlen Natur, welche dem Leben nicht etwa nur aus Mißmuth, oder aus Zerrissenheit den Rücken kehrt, oder die Bedeutung des Lebens nicht anerkennt, sie gehe vielmehr aus seiner in sich gesammelten, stets vorbereiteten Seele hervor, der das Scheiden um so leichter wird, da er der Freundschaft dieses Opfer bringt und selbst nie die volle Befriedigung in der Bahn seiner Thätigkeit gefunden hat. Dies Bild hat uns jene wundervolle Abschiedsrede Antonios zu Bassanio in der Gerichtsscene zu versinnlichen *). Dem Juden Shylock gegenüber aber darf uns der Darsteller den Ausdruck jenes an Härte gränzenden Stolzes des Christen nicht vermissen lassen, der in Shylocks Natur zugleich sein absolutes Gegenbild sieht und verachtet. Sein Ton und seine Haltung gegen Shylock müssen daher den Charakter

*) Von den Worten an:

Nur wenig, ich bin fertig und gerüstet.

der Verachtung tragen, aus dem uns auch Shylocks Grimm gegen Antonio klar werden soll. In dem Vorschlage Shylocks aber, daß Antonio ihm ein Pfund Fleisch verpfänden solle, darf Letzterer, wie wir schon oben angedeutet, keine Bosheit, sondern nur einen tollen Humor erblicken, der ihn überrascht, weil er an Shylock eine so großmüthige Verzichtung auf den Gewinn nicht gewohnt ist und, im Gefühl seiner Sicherheit, Shylock doch wieder für zu klug hält, um auf den wirklichen Verfall des Scheins rechnen zu können *). Antonio darf daher in die Worte, welche er unmittelbar nach dem Vorschlage Shylocks an ihn richtet, durchaus keinen Hohn legen, es sind vielleicht die ersten freundlichen Laute, welche Shylock von Antonio vernommen, weil er ihn zum erstenmal von seinem wucherischen Sinn abweichen zu sehn glaubt **).

*) Antonios Worte, welche er zu dem natürlich besorgten Bassanio spricht:

Ey, fürchte nichts! Ich werde nicht verfallen.
Schon in zwei Monden, einen Monat früher
Als die Verschreibung fällig, kommt gewiß
Zehnfältig der Betrag davon mir ein.

enthalten, im Munde Antonios, gewiß nur die lauterste, von aller Selbsttäuschung ferne Wahrheit, welche dem schlauen, umsichtigen und in die Verhältnisse Antonios gewiß sehr wohl eingeweihten Shylock eben so gut bekannt ist.

**) Ich meine zunächst die Worte, mit welchen Antonio auf den Vorschlag Shylocks eingeht:

Es sei auf's Wort! ich will den Schein so zeichnen,
Und sagen, daß ein Jude liebreich ist.

Dies wird aber auf das Bestimmteste durch die Schlußworte des Antonio bestätigt, welche er dem abgehenden Shylock zuruft:

So eil' Dich, wackrer Jude —

Darauf sich zu Bassanio wendend, setzt Antonio hinzu:

Der Hebräer
Wird noch ein Christ, er wendet sich zur Güte.

Weil Antonio hier zum erstenmale Shylock von seiner gewohnten Bahn abweichen sieht, so nennt er ihn den wackren Juden (das englische Wort ist gentle), der sich zu christlicher Gesinnung zu bekehren anfängt. Auch Bassanio weiß dem nichts weiter entgegen zu setzen, als ein unbestimmtes Mißtrauen, welches ihm die uneigennützige Bereitwilligkeit Shylocks nicht arglos aufzunehmen gebietet. Antonio aber schließt den Auftritt mit einer abermaligen Bekräftigung seiner völligen Sicherheit.

Unter den Freunden Antonios nimmt natürlich Bassanio, durch sein Verhältniß zur Porzia und dadurch zur ganzen Handlung, die erste Stelle ein. Wir haben oben zu zeigen versucht, warum der Dichter den Bassanio so organisiren mußte, wie er es gethan hat. Die Darstellung des Bassanio ist besonders dadurch nicht ohne Schwierigkeit, daß uns seine Persönlichkeit die innige Hingebung Porzias für ihn begreiflich zu machen hat. Gleich seine erste Unterredung mit Antonio hat uns die Grundzüge der ganzen Individualität so hinzustellen, daß wir ihm einen lebhaften Antheil abgewinnen und das Gelingen seiner Werbung wünschen. Dazu ist nöthig, daß wir nicht nur einen liebenswürdigen, sondern auch einen ritterlichen Mann vor uns sehn. Sein frischer Lebensmuth schattet ihn zunächst gegen Antonios schwermüthige Stimmung wesentlich ab, und dann gegen Graziano der Vorzug seiner idealen Natur. Ueber Bassanios ganzes Wesen ist jener leichte Sinn ausgebreitet, der ihn auch in schwierigen Lagen des Lebens nicht verläßt, weil er theils Zuversicht genug zu sich und seinem guten Sterne hat, theils auch durch die gewöhnlichen, gemeinen Verlegenheiten des Lebens, vermöge seiner idealen Natur, nicht beunruhigt wird *). Diese Züge geben den Grundton für seine Darstellung. Jedes dieser Momente muß nur an dem andern sein Gegengewicht erhalten. Der leichte, heitere Sinn und Lebensmuth sinken, wenn sie nicht durch die Idealität der Persönlichkeit getragen werden, zum Ausdruck des Leichtsinns und des blos sinnlichen Behagens herab; die Idealität aber erhält, ohne jenen Zusatz jugend-

*) Dieser Grundzug Bassanios ist in der ersten Scene zwischen ihm und Antonio (Akt 1, Scene 1.) für denjenigen sehr klar versinnlicht, der überhaupt Persönlichkeiten, auch über das direkt von ihnen gesprochene Wort hinaus, anzuschauen vermag. Wir meinen die Rede Bassanios von den Worten an:

Euch ist nicht unbekannt, Antonio,
Wie sehr ich meinen Glücksstern hab' erschöpft u. s. f.

bis zu den Worten:

Und bleib' Euer Schuldner dankbar für den ersten.

licher Keckheit und leichten Humors, einen zu ernsten und zu schweren Charakter; denn wir dürfen von Bassanio durchaus nicht die Accente der Leidenschaft vernehmen, aus denen etwa ein Romeo zu uns spricht, und welche dem Ton des ganzen Dramas widerstreben. Es giebt hier eine zarte Gränze, welche nur durch die lebendigste Anschauung der ganzen Persönlichkeit getroffen wird, die uns durch den Verein eines rascheren Tempos und einer gewissen Keckheit des Ausdrucks, den Grundton Bassanios zwischen dem Ton der Leichtfertigkeit und tiefer Leidenschaft mitteninne schwebend zeigen soll. Nehmen wir nur die Rede Bassanios selbst, worin er dem Antonio seine Neigung zu Porzia entdeckt, so weist sie durch ihren ganzen Ton schon jene gewichtigen Accente einer von großer Leidenschaft erfüllten Seele ab, welche an den Besitz der Geliebten ihr Alles setzt. Auch mischt sich hierin eine gewisse Lust für das Abentheuerliche, das der Individualität Bassanios zusagt. Der Ton darf daher durchaus nicht jenes Colorit von Gluth und Intensität der Empfindung zeigen, welches uns eine tragische Leidenschaft weissagen läßt. Wer für diese zarten Schattirungen kein Ohr hat, der wird bei der Darstellung des Bassanio immer in das eine oder das andere Extrem hinüberschweifen *). Selbst in der Scene, wo Bassanio sich zur Wahl anschickt, welche über den Besitz Porzias entscheiden soll, ist er, obwohl natürlich durch das Gewicht der Situation gesteigert, dennoch eigentlich nicht in eine Leidenschaft versenkt. Sein natürlicher Lebensmuth, seine Zuversicht verlassen ihn auch hier nicht, sie müssen also in der Darstellung, natürlich temperirt durch die Spannung, in der er sich befindet, auch noch durchscheinen. Ohne sie wäre die ganze Rede Bassanios, welche seiner Entscheidung vorhergeht, eine Unwahrheit **). Hier schwebt

*) Die Bedeutung des Grundtons für die ganze Kunst der dramatischen Darstellung habe ich ausführlich entwickelt in meiner Kunst der dramatischen Darstellung, Seite 375 u. f. f.

**) Die ganze Rede Bassanios, von den Worten an:

So ist oft äußerer Schein sich selber fremd.

er mit einer gewissen Freiheit des Gemüths, die selbst in einzelnen Wendungen von Humor gefärbt ist*), über der Gefahr, welche die Situation für ihn einschließt. Die ganze Stelle, in der uns Bassanio in so mannigfaltigen Wendungen das Gleißnerische des Scheins vorführt, muß daher auch in der Recitation jenen Ausdruck der Freiheit und Zuversicht gewinnen; ja, selbst in dem begeisterten Erguß über der schönen Porzia Bildniß darf uns die ritterliche Lust und Keckheit des Humors nicht ganz unter den Accenten der Leidenschaft erliegen. Das Gemüth Bassanios behält auch hier immer noch den Grundzug einer leichten und kecken Lebensanschauung, welche ihn einer Gewalt der Leidenschaft überhaupt nicht überliefern läßt. Dies muß die Darstellung auch in diesen Scenen zu ihrem Rechte kommen lassen, welche uns zwar den durch Porzias Besitz entzückten, durch die Liebe emporgetragenen, ritterlichen Bassanio zeigen sollen, aber ohne ihm jenen höchsten Schwung romantischer Leidenschaft zu leihen, durch den das Individuum auf dem Gipfel seiner Seligkeit auch gewissermaßen schon immer den Keim seines Untergangs in sich trägt und uns mit banger Ahnung erfüllt.

---

bis zu den Worten:

Ich wähle hier, und sei es wohlgethan!

bestätigt das oben im Text Gesagte. Die Rede wäre für einen von der höchsten Gewalt der Leidenschaft Ergriffenen eine Unmöglichkeit.

*) Wir rechnen einzelne Wendungen dahin, in welche ein humoristischer Ton hineinspielt, wie z. B. die:

Wie manche Feige, die Gefahren stehn
Wie Spreu dem Winde, tragen doch am Kinn
Den Bart des Herkules und finstern Mars,
Fließt gleich in ihren Herzen Blut, wie Milch?

Und weiter unten die Wendung:

So diese schlänglicht krausen goldnen Locken,
Die mit den Lüften so muthwillig hüpfen
Auf angemaßten Reiz: man kennt sie oft
Als eines zweiten Kopfes Ausstattung,
Der Schädel, der sie trug, liegt in der Gruft.

Baſſanios Erſchütterung bei der Nachricht von Antonios Ruin und der ihm drohenden Gefahr, ſein, der Natur der Sache nach, wortarmer und darum nur deſto ſchmerzlicherer Antheil an Antonio, ſeine fieberhafte Spannung, ſein ſtummes Entzücken über des Freundes Rettung, ſein lebhafter Dank gegen Porzia, endlich die aus der heiteren Verwicklung ſich ergebende Verlegenheit, dann die liebenswürdige Offenheit und erneute Lebensluſt, ſind eben ſo viel klar vorgezeichnete Züge, daß der Darſteller, ſobald er den Grundton dieſes Charakters richtig angeſchlagen hat, auch in ihrer Verſinnlichung kaum zu irren vermag.

Neben Baſſanio ſteht Graziano, der ſchon durch ſein Verhältniß zur Neriſſa ſeine Abſtufung gegen Baſſanios ideale Natur bekundet. Die friſche Lebensluſt des ritterlichen und liebenswürdigen Baſſanio erſcheint bei Graziano in der Geſtalt einer luſtigen, ewig aufgelegten Redſeligkeit, die zwar nicht witzlos iſt, aber ſich auch kein Gewiſſen daraus macht, uns ihre geiſtreichen Körner in einer Fülle von Spreu darzubieten*). Dabei iſt Graziano, nach Baſſanios eignem Urtheil, zu wild, zu rauh, zu keck im Ton, daher ihn dieſer, nicht ohne einige Beſorgniß, als Begleiter zur edlen Porzia mitnimmt**). Sein lebhaftes Naturell macht ihn für alle Eindrücke ſehr empfänglich, denen er ſich denn auch in ziemlich un-

*) Baſſanio ſagt ſelbſt von ihm (Akt 1, Scene 1): Graziano ſpricht unendlich viel Nichts, mehr als irgend ein Menſch in ganz Venedig. Seine vernünftigen Gedanken ſind wie zwei Weizenkörner in zwei Scheffeln Spreu verſteckt.

**) Baſſanio ſagt dem Graziano, als dieſer ihn erſucht, mit ihm nach Belmont gehn zu dürfen (Akt 2, Scene 2):

Aber hör', Graziano,
Du biſt zu wild, zu rauh, zu keck im Ton,
Ein Weſen, welches gut genug Dir ſteht,
Und Augen, wie die unſern nicht mißfällt;
Doch wo man Dich nicht kennt, da, ja erſcheint
Es allzufrei; drum nimm die Müh' und dämpfe
Mit ein paar kühlen Tropfen Sittſamkeit
Den flücht'gen Geiſt. u. ſ. f.

gemeſſener Weiſe überläßt. Der Dichter hat ihn uns, beſonders in ſeinem überlebendigen Antheil an Antonios Geſchick in der Gerichtsſcene gezeichnet, wo er uns wenigſtens durch den ächt menſchlichen Kern ſeiner Empfindung für die ganz maaßloſe Art der Aeußerung ſeines Zorns, wie ſpäter ſeines Hohnes, entſchädigt. Nicht gewohnt, ſeiner Zunge Zügel anzulegen, finden wir ihn auch zuletzt mit manchem loſen Worte freigebig, über welches uns nur ſein harmloſer Muthwille leicht hinweghebt. Grazianos Aeußerungen müſſen daher in der Darſtellung als Produkt eines ſorgloſen, leichtfertigen Naturells, wie ein raſch aufflackerndes Strohfeuer an uns kommen, welches aber die natürliche Anmuth des Südländers doch vor jedem Anflug von Rohheit bewahrt. So hat er ſich ſowohl als die untergeordnete Natur, gleichſam als die oberflächliche Lebensluſt gegen die poetiſche und ideale Lebensfriſche Baſſanios, ſo wie als der leichtfertige Schwätzer gegen Antonios Melancholie abzuſchatten.

Lorenzo iſt durch ſein Liebesverhältniß zur reizenden Jeſſika genugſam geſchildert. Das Romantiſche, was in der Entführung und der Verbindung mit Jeſſika liegt, ſoll den, wenn gleich im Verlauf des Dramas nur ſparſam erſcheinenden Lorenzo doch vor den übrigen Freunden herausheben. Wir ſehn ihn nur mit dieſem einzigen Gedanken an Jeſſika beſchäftigt; die Liebe zu ihr iſt die Poeſie ſeines Lebens. Der Darſteller hat ihm daher auch in Ton und Haltung jenen romantiſchen Anflug zu leihen, der uns ſpäter im fünften Akt jenes ſüße Liebesgeſchwätz in ſeinem Munde begreiflich macht. Die Schwierigkeit für die Darſtellung beſteht alſo grade darin, Lorenzo mit ſo viel romantiſcher Mitgift auszuſtatten, daß uns der Duft der Poeſie im Mondſcheinduett nicht als etwas Fremdartiges, als eine plötzlich ihm zugetheilte, nicht aus ſeiner Natur hervorgehende Lebensäußerung erſcheine. Die Grundzüge der ſchwärmeriſchen Luſt und der Humor der Liebe müſſen ſich in der gedachten Scene des letzten Akts zu einem lebendigen Bilde erheben.

Salarino und Solanio vervollständigen nur, ohne eine ausgeprägte Individualität zu zeigen, die Gruppe der edlen Genossen Antonios, deren gemeinsamer Boden, bei aller individuellen Verschiedenheit, die volle, ungeschwächte Lust des Daseins bildet, zu dessen Genuß sie durch den natürlichen Adel ihres Sinnes und ihren jugendlichen Lebensmuth berufen sind. Nur Antonio hebt sich als die düstere Gestalt in dieser heitern Gruppe ab, den auch selbst die allgemeine Verehrung der Freunde für das Gefühl eines nicht völlig gelungenen Lebens nicht zu entschädigen vermag. Es hat die Abstufung und Schattirung dieses Kreises der Genossen Antonios, die Verlebendigung dieser ganzen Gruppe in ihrem mannigfaltigen dichterischen Ausdruck darum besonders große Schwierigkeit, weil mehreren Rollen nur ein geringes Terrain der Bewegung gegeben ist, welche daher größtentheils nur von untergeordneten Schauspielern besetzt werden können, denen die Mittel, oder der Sinn zur Nüancirung aller dieser Momente fehlen, und welche sich hierbei meist um so sorgloser und schlaffer zeigen, als ihnen auch ihre Sorgfalt, Fleiß und Umsicht den lauten Zoll der Anerkennung kaum eintragen können. Hier wird also die Pflicht der künstlerischen Leitung um so gebieterischer, als es dadurch allein möglich wird, die Darstellung dieser ganzen Gruppe vor einer matten, schläfrigen, prosaischen Recitation zu bewahren. Sollen hier alle Farben zu ihrer Anwendung kommen, welche dies lebendige Gemälde fordert, so wird dazu eben so viel Fleiß, Eifer und Ausdauer, als künstlerischer Takt für die zartesten Abstufungen von Seiten des Leiters erheischt. Fordern nicht auch die beiden Freier Porzias, von denen jeder doch nur auf eine Scene beschränkt ist, ihren Mann, der uns durch eine sinnvolle Recitation und Repräsentation die Bedeutung dieser Scenen wiedergiebt? Obgleich die Prinzen von Marokko und von Aragon nicht eigentlich zu Charakteren ausgearbeitet worden sind, so bedingt die dichterische Fassung doch eine unterschiedene Recitation und Haltung Beider von Seiten der Darsteller. Der Dichter fordert durch die ganze

Ausdrucksweise, welche er dem Prinzen von Marokko geliehen hat, daß uns der Darsteller in ihm ein Bild einer unter Afrikas glühenden Strahlen gereiften Gestalt hinstelle und ihn mit jenen Zügen eines glühenden Naturells und eines lebendigen Stolzes ausstatte. Wie viel Kunst und Einsicht erheischt es aber nicht, in den zwei Scenen ein Geschöpf des afrikanischen Himmelstrichs mit seiner natürlichen Gluth und seinem unbefangenen, trotzigen Selbstgefühl so zu versinnlichen, daß uns diese Figur nicht durch eine gespreizte Deklamation und ein hohles Pathos zu einem Zerrbilde werde, aus dem wir nur die mühsame Erhitzung und den brutalen Hochmuth des Darstellers heraushören. Wie viel feinen Sinn müssen Beide, der Prinz von Marokko wie von Aragon, in der Art der Recitation der Devisen und ihrer Reflexionen darüber bekunden! Das Abwägen der Gründe, das Interesse des Gemüths in der Entscheidung für eine der Devisen, wo wir also die Reflexionen auch von der Empfindung begleitet sehn wollen, ferner die getäuschte Hoffnung nach Oeffnung des gewählten Kästchens, der augenblickliche Zorn beim Anblick des gefundenen Bildes, der sich auch während der Recitation der Verse, welche das gefundene Bild begleiten, noch als ein verhaltener Zorn kund thun muß, alle diese Momente wollen zu ihrer Bedeutung kommen und in ein richtiges Verhältniß gegen einander gesetzt werden. Daß dazu nicht die bloße Routine ausreicht, daß Bildung, Takt, Gestaltungsgabe auch selbst für die Darstellung dieser nur als Episoden erscheinenden Figuren gefordert werden, geht aus unsern Andeutungen genugsam hervor. Diese sollen nur den Ernst für die Versinnlichung des Ganzen beleben und die Fülle der Schwierigkeiten herausstellen, welche zu überwinden sind, um eine Darstellung im Sinne des Dichters möglich zu machen.

Unter den männlichen Figuren des nicht idealen Kreises verdient Lanzelot Gobbo noch einige Bemerkungen. Wir haben

in dem Abſchnitt über die Kompoſition die Bedeutung deſſelben für die Idee unſers Dramas zu entwickeln verſucht. Daraus ergeben ſich auch für ſeine Darſtellung die weſentlichſten Grundzüge. Lanzelot Gobbo iſt ein ergötzliches Gemiſch von Gutmüthigkeit, Naivität, heiterer Laune und kindiſcher Luſtigkeit. Er iſt, wie Jeſſika ſagt, ein luſtiger Teufel, der ihrem Hauſe einen Theil von ſeiner Widrigkeit nahm *). Stets aufgeräumt, von unverwüſtlicher Fröhlichkeit, genießt er ſich völlig in dieſer unzerſtörbaren Luſt des Lebens, und bringt mit ſeinem Erſcheinen ſogleich die Stimmung der ungehemmten und unantaſtbaren Luſtigkeit hervor. Seine ganze Perſönlichkeit, wie ſein Ton müſſen uns das Bild einer, ſo zu ſagen, naturwüchſigen Heiterkeit und einer naiven, um die Friſche ihres Humors durchaus nicht wiſſenden Individualität geben, welche in dieſer ſeligen Heiterkeit in allen Lagen ihres Lebens verharrt. Bei Lanzelot Gobbo iſt dieſe unerſchöpfliche Luſt der Seele ſo ſehr durchgreifende Stimmung, daß ſie ihn überall hinbegleitet und ihn daher auch die ernſthafte Situation gar nicht ernſthaft behandeln, ſondern ihn dabei in der vollſten Freiheit einer ſeligen Unbekümmertheit verharren läßt. So wollen wir ihn vor uns ſehn und durch ihn in jene Stimmung der Wohligkeit verſetzt werden, in welcher wir uns mit ihm ganz an dieſe friſche, geſunde Laune ſeiner naiven Natur aufgeben können. Lanzelot Gobbo gehört daher zu denjenigen Figuren, an denen unſer Dichter ſo reich iſt, welche nur mit einer tiefen, urſprünglichen, komiſchen Kraft, durch jene Naturlaute des Humors und der Fröhlichkeit, im Sinne des Dichters, wiedergeboren werden können. Auch die Stellen, deren ernſten Kern wir oben betrachtet haben, wie ſeine erſte unvergleichliche Dialektik des Gewiſſens, dürfen in der Darſtellung ſo gar nichts von dem Ernſte herauskehren, den ſie in dieſer humoriſtiſchen Form

*) Jeſſika ſagt zu Lanzelot (Akt 2, Scene 3):

Es thut mir leid, daß Du uns ſo verläſſ'ſt:
Dies Haus iſt Hölle, und Du, ein luſt'ger Teufel,
Nahmſt ihm ein Theil von ſeiner Widrigkeit.

in sich bergen, daß wir auch hier eine durchaus naive, seine innern Zweifel vor sich selbst in aller Behaglichkeit aussprechende Natur vor uns sehn wollen, der wir es aber zugleich anfühlen, daß sie schon im Beginn der Selbstunterredung über den Ausgang dieser Zweifel und ihrer Dialektik vollkommen getröstet ist, wie sie im Grunde den Ernst der Situation selbst sich auf das Heiterste zunichte macht. Ja, auch in dem Anflug von Rührung ist Lanzelot Gobbo eben so wenig derselben unterthan, daß er sie vielmehr durch seinen Humor sogleich wieder vernichtet*), weil sich seine Lust durch keinen eigentlichen Affekt unterbrechen läßt. Immer, in dem albernen Spaß, wie in dem lustigen Einfall, wollen wir aus Lanzelot Gobbo jene ungetheilte, volle Frische der muntern Laune und des Uebermuths hören, welche eben dadurch so behaglich wirkt, daß sie stets als der ungekünstelte und unverstellte Ausdruck seiner innersten Natur erscheint.

Unter den weiblichen Individualitäten nimmt Porzia, durch die Tiefe ihrer Charakteristik, eine gleiche Stelle ein, als Shylock unter den männlichen Gestalten. Wir haben uns oben bemüht, die Weltanschauung zu entwickeln, von der Porzia regiert wird und aus der wir ihre Lebensäußerungen, die That wie das Wort, als natürliche Folgen ableiteten. Für die Darstellung ist nun darum die Porzia so ungemein schwierig, weil sie uns durch die Vereinigung aller ihrer Lebenselemente gleichsam den Grund und Boden anschaulich machen soll, aus welchem ihr ganzes Wesen

*) So in der Scene mit seinem Vater, wo er sich den Segen des alten Mannes erbittet, aber durch den Humor sogleich jeden Anflug von Rührung und Sentimentalität wieder verflüchtigt. So in den Worten, mit welchen er von Jessika Abschied nimmt: „Adieu! Thränen müssen meine Zunge vertreten, allerschönste Heidin! allerliebste Jüdin! Wenn ein Christ nicht zum Schelm an Dir wird und Dich bekömmt, so trügt mich alles. Aber adieu! Diese thörichten Tropfen erweichen meinen männlichen Muth allzusehr!!

entſprungen iſt. Porzia fordert daher mehr, als viele andere Charaktere, welche ſich entweder ſchon von Hauſe aus in ihrer ganzen Stärke und Beſtimmtheit auslegen, oder in dem Drama ſelbſt organiſch wachſen, jene dichteriſche Intuition, welche uns im erſten Auftreten ſchon das Bild einer Perſönlichkeit hinſtellt, in der wir eine höhere Natur erkennen, welcher alle Gaben des Geiſtes und des Gemüths verſchwenderiſch zugetheilt worden ſind, zu denen die Gunſt des Geſchicks noch Schönheit und Reichthum, gleichſam als hätte daſſelbe es hier auf eine volle Harmonie aller Seiten des Lebens angelegt, freigebig beigeſteuert hat. Aus jener Einheit der Naturbegabung, der Lebensverhältniſſe, und der ſelbſterworbenen Bildung iſt Porzia zu der ſchönen Geſtalt erwachſen, in der ſich alle Seiten des weiblichen Geiſtes in das herrlichſte Gleichgewicht zu einander geſetzt haben. Auf dieſem Grunde der eben ſo kecken und geiſtreichen, als zarten und empfindungsvollen Natur Porzias erblüht, wie wir oben zeigten, auch die volle Heiterkeit ihrer Seele, jener blendende und leuchtende Humor, dem ſie ſich, ſtets durch ihre ſittliche Anmuth vor jedem Ueberſchweifen geſchützt, unbekümmert überlaſſen darf. Von einem ſolchen Grunde aus wollen wir aber auch ſogleich die erſte, an ſprudelndem Witze ſo reiche Scene Porzias verſinnlicht ſehn. Die Darſtellerin hat hier in der That eine ſehr ſchwer zu löſende Aufgabe. Porzia ſteht durch Baſſanios Schilderung ſchon vor unſerer Phantaſie als eine von berühmten Freiern umworbne, glänzende Erſcheinung. Zunächſt ſollen wir es alſo glaublich finden, daß ſie Belmonts Sitz zu Kolchos Strande macht, wohin ſich ſo mancher Jaſon wagt. Porzia hat uns daher ſchon durch den Adel ihrer Erſcheinung in eine ideale Region zu erheben. Nun hören wir ſie zuerſt in der Keckheit ihres Humors; es ſind die Schilderungen der Freier, aus denen ihr leuchtender Witz und ihr heiterer Geiſt zu uns ſprechen. Die Darſtellerin hat nun in dieſer ganzen Scene die gefährliche Klippe zu vermeiden, uns dieſe Funken des Humors nicht zu Eingebungen einer nur witzigen, und in dieſen Ergüſſen ſich gefallenden Natur zu machen,

oder als Einfälle eines nur fröhlichen Naturells, also einer oberflächlichen Heiterkeit zu geben, welche, keiner Vertiefung fähig, mit lebhaftem Mutterwitze ausgestattet, die Verhältnisse des Lebens leicht und frei behandelt; der wir mithin nicht glauben, daß auch die sittlichen Mächte des Lebens sie durchdrungen und gebildet haben. Diese Verirrung liegt um so näher, als sich diese Auffassung, als das unmittelbar Nächste darbietet und von ihr aus auch, bei einem glücklichen Naturell der Darstellerin, und der Leichtigkeit, die witzigen Einfälle pikant auszusprechen, eine günstige Wirkung, freilich nicht die von der Komposition geforderte, nicht ausbleiben wird. Die Masse der Zuhörer wird sich immer an der Fülle der originellen Einfälle ergötzen, ohne ausdrücklich etwas zu vermissen; sie wird aber auch in Porzia weiter nichts sehn, als ein mit Witz begabtes, fröhliches Mädchen. Hier aber ist einer jener vielen Momente gegeben, wo nur die schöpferische Anschauung, welche die zartesten Farben des Tons leicht und frei für das Bild ihrer Phantasie zu verwenden vermag, den Dichter völlig erreichen und in dieser Scene schon mehr als die Worte besagen, darbieten wird. Wir wollen also diese Schilderungen der Freier als den Ausdruck jenes Humors vernehmen, der aus dem tiefen Grunde ächter Heiterkeit des Gemüths stammt, welches darum so froh und fröhlich in die Welt hineinzublicken vermag, weil es in der Harmonie sittlicher Anmuth und geistiger Bildung, in dem Vereine aller Vorzüge einer edlen weiblichen Natur völlig sicher ruht, welche, weil ihr auch die Gabe reichen Witzes beschеert worden ist, diese zum Ausdruck ihrer innern Heiterkeit verwendet, und ihnen dadurch zugleich den Stachel verletzender Witzeleien nimmt. In Porzias Munde sollen daher diese witzigen Einfälle den Charakter eines Humors annehmen, der sich darin ohne alle Verstimmung, ohne alle Bitterkeit, in der vollsten Freiheit seines Gemüths genießt. Wir wollen hier jene Töne hören, welche uns bei aller Leichtigkeit, mit der diese Schilderungen gesprochen werden müssen, doch auch zur Anschauung des seligen Gemüths Porzias erheben. Also inmitten der Keckheit,

der Leichtigkeit des Ausdrucks, dringe noch derjenige Klang der Seele zu uns, der uns jetzt schon die spätere Porzia begreiflich macht *).

Porzia wird uns in den beiden Scenen mit dem Prinzen von Marokko und dem Prinzen von Aragon zwar in gewisser Spannung erscheinen und die Reflexionen und Ergüsse der Freier über die Devisen der Kästchen mit den Gefühlen freudiger Hoffnung begleiten müssen, welche sie aus den Aussprüchen derselben für das Mißlingen ihrer Wahl schöpft, aber sie hat uns zugleich das Bild einer über den bloßen Zufall schwebenden, den Stern ihres Geschicks in sich selbst tragenden Persönlichkeit zu geben. Porzia muß uns daher selbst in ihrer Spannung noch jene Zuversicht offenbaren, welche aus ihrer ganzen Weltanschauung, nach unserer obigen Entwicklung, folgt. Hier zeige sie jenen von ängstlicher Besorgniß und Unruhe fernen Adel des sittlichen Gemüths, der sich über den rohen Zufall erhaben fühlt. Die beiden Scenen des zweiten Akts fordern von der Darstellerin der Porzia, um ganz im Sinne der Situation wiedergegeben zu werden, eine große Meisterschaft des stummen Spiels, welches die Reden der beiden Freier in ihren Wirkungen auf das Gemüth auch in den zartesten Nüancen abspiegelt. Das Antlitz Porzias wird uns mit stummer Beredtsamkeit bald eine sie leise beschleichende Ironie, bald die sie bewegende Freude, bald die Auflösung einer Erwartung zeigen. Es gehört dazu nicht nur das vollste Verständniß der Situation,

*) Mrs. Jameson hat, in ihren Frauenbildern aus Shakespearschen Dramen, mit dem ihr eigenthümlichen dichterischen Takt die Porzia sehr sinnig aufgefaßt und, wenn sie gleich nicht bis zu dem eigentlichen Grunde ihrer Persönlichkeit und ihrer Weltanschauung vorgedrungen ist, doch ihre entzückende geistige und sittliche Schönheit tief empfunden. Sie beklagt sich daher nicht mit Unrecht darüber, daß bis jetzt noch kein Kunstrichter dem Charakter der Porzia sein Recht habe widerfahren lassen. „Neben dem schrecklichen, unerbittlichen Juden," sagt Mrs. Jameson, „gegen seine gewaltigen Glanzlichter abstechend, hängt sie wie ein prächtiger, Schönheit athmender Tizian neben einem herrlichen Rembrandt."

ſondern auch die Beweglichkeit eines geiſtreichen, auch die zarteſten Stimmungen leiſe und doch beſtimmt ausdrückenden Geſichtes.

Die tiefe Neigung Porzias zu Baſſanio bedingt natürlich den ganz unterſchiedenen Grundton der Scene, in welcher Baſſanio ſich zur Wahl entſchließt, gegen die beiden früheren. Wir werden daher der liebenswürdigen Porzia ſogleich in der erſten Rede, in welcher ſie den Baſſanio begrüßt, jene Unruhe, die ſich ſelbſt zu beſchwichtigen ſucht, anfühlen müſſen, ein Streben, das die Bewegung des liebenden Gemüths nur um ſo reizender hervortreten läßt *). Von jetzt an gewinnt nun Porzias Natur ihren romantiſchen Aufſchwung **). Die Liebe zu Baſſanio, die Spannung und Aufregung ihres Gemüths bringen uns ſchnell die in der Tiefe ihres Innern verborgenen Schätze ihrer ſchwungreichen Phantaſie an das Licht. Es bedurfte einer ſolchen, die Lebensgeiſter ſo mächtig aufregenden Situation, um Porzia das leichte Gewand der Schalkhaftigkeit und des Humors abwerfen zu laſſen, um in dem reichen, prächtigen Gewande romantiſcher Poeſie vor uns zu erſcheinen. Porzia muß nun aber dieſen Erguß der ſchwungreichen Phantaſie ſo ſprechen, daß ſie darin ihr innerſtes Empfinden auf ideale Weiſe gegenſtändlich zu machen und ſo ſich von ihrer Unruhe und Aufregung zu befreien trachtet. Porzia darf alſo bei dieſen poeſiereichen Anſchauungen, welche ihre Phantaſie hervortreibt, mit einem gewiſſen Genuß verweilen, ſie gewinnt darin gleichſam das ſchöne Maaß für ihre Stimmung wieder, das aus den Fugen zu weichen drohte. Die Bilder, in denen ſie ſich nach einander ergeht, ſind nur der Ausdruck ihrer idealen Natur, durch

*) Wir meinen die erſte Rede Porzias (Akt 3, Scene 2), welche mit den Worten anfängt:

Ich bitt' euch, wartet; ein, zwei Tage noch,
Bevor ihr wagt u. ſ. f.

**) Sehr gut ſagt in dieſer Beziehung Mrs. Jameſon von ihr a. a. O.: „In Porzia wird der Verſtand durch dichteriſche Einbildungskraft zum Romantiſchen angefacht.“

welche sie sich immer in das Gleichgewicht setzt und sich von der Gewalt eines übermächtig werdenden Affekts befreit*). Diesen Eindruck hat die Darstellerin in der Recitation wiederzugeben.

Während Porzia bei dem Akt des Wählens der frühern Freier, trotz der natürlichen Spannung, mit welcher sie der Entscheidung entgegensah, die volle Freiheit ihres Gemüths erhielt, so erfüllt sie die innige Neigung für Bassanio dagegen mit einer zwischen Hoffnung und Furcht schwebenden Empfindung **); sie begleitet die Rede Bassanios mit der bebenden Bangigkeit des liebenden Herzens, das sich Ruhe und Fassung zu erringen bemüht ist, und dem man diesen Kampf der Seele auch anfühlt. Diese Unruhe und Furcht weichen, je mehr sich Bassanio in die Verurtheilung des gleißenden Scheins vertieft, je mehr er sich also von der bethörenden Lockung abwendet, in dem glänzenden Metall die Hülle für Porzias Bild zu vermuthen. Der Hoffnungsstrahl, der anfangs die Furcht noch nicht durchbrechen konnte, wird in Porzias Antlitz endlich zum siegreichen Feuer des Entzückens, als Bassanio zuletzt rasch abbrechend den rechten Talisman ergreift. Da läßt der Jubel des Entzückens jene wundervollen Klänge aus Porzias Brust dringen, welche das volle, schwellende Herz fast zu zersprengen drohen, aber auch jetzt noch von dem schönsten Maaße und der sittlichsten Schönheit beherrscht werden ***). Dies ist der Höhepunkt der intensiven

*) Wir haben dabei die ganze phantasiereiche Rede Porzias, vor der Wahl Bassanios gegenwärtig, welche mit den Worten beginnt:

Hinzu denn! Eins darunter schließt mich ein.
Wenn Ihr mich liebt, so findet Ihr es aus. u. s. f.

**) Ganz im Einklang mit unserer ganzen Auffassung der Porzia, sagt Mrs. Jameson a. a. O. sehr treffend: „In der Kästchenscene fürchtet Porzia wirklich für den Ausgang der Prüfung, wo mehr als ihr Leben auf dem Spiele steht; indem sie aber zittert, ist ihre Hoffnung noch stärker, als ihre Furcht."

***) Es sind jene geflügelten Worte:

Wie jede Regung fort die Lüfte tragen!
Als irre Zweifel, ungestüm Verzagen

Empfindung und zugleich der Energie ihrer ſittlichen Grazie, welche ſie auch in dem faſt aufgelöſten Gefühl noch edel und maaßvoll zeigt. Beide Seiten müſſen daher in der Recitation dieſer Zeilen gleichzeitig zu ihrem Rechte kommen. Denn wir wollen in ihnen den unwillkührlichen, nicht mehr zurückzuhaltenden Ausdruck des entzückten Gemüths hören, dem die Lebenskraft faſt zu erliegen droht, und das ſich doch zugleich durch die ſittliche Anmuth und Schönheit ihrer ganzen Natur ſelbſt zum ſchönſten Maaße beſchränkt. Es verſinnliche hier die Darſtellerin den Ausdruck eines Gefühls, das, nach Göthes ſchönem Worte: „im Wahnſinn hin und her zu wühlen ſcheint und doch im ſchönſten Takt ſich mäßig hält.“ Es iſt in Porzia nur ein kurzer, flüchtiger Moment, in welchem ſie uns die volle Gewalt ihrer Empfindung öffnet, um ſie ſogleich wieder mit jungfräulicher Scheu zu ſchließen. Dieſer Moment will wie im Fluge erhaſcht und gebannt ſein.

Der Reſt dieſer Scene enthüllt uns nun die volle Befriedigung Porzias im Beſitz Baſſanios. Hier giebt ſie uns die entzückendſte Vereinigung des zarteſten weiblichen Sinnes und der rührendſten Hingebung. Porzia befreit ſich auch hier, nur in einem andern Sinne, wie oben, von der Herrſchaft eines Affekts, dem ſie zu erliegen fürchtet. Sie leitet nämlich die tiefe Bewegung ihres von Rührung erfüllten Gemüths in den anmuthigen Ausdruck einer an Humor ſtreifenden Heiterkeit ab, die ſie nicht in Rührung ver-

---

Und bange Schau'n und blaſſe Schüchternheit.
O Liebe, mäß'ge dich in deiner Seligkeit!
Halt ein, laß Deine Freuden ſanfter regnen;
Zu ſtark fühl' ich, du mußt mich minder ſegnen,
Damit ich nicht vergeh'.

Auch bei dieſer Gelegenheit bemerkt Mrs. Jameſon treffend: „Ihr leidenſchaftlicher Wonneruf, als nun Baſſanio das rechte Käſtchen getroffen, iſt ſo ſtark, als ob ſie zuvor verzweifelt hätte. Furcht und Zweifel konnte ſie verſcheuchen. Dagegen hielt ſie die angeborne Schnellkraft ihrer Seele aufrecht; aber wir fühlen es ihr an, daß wie die plötzliche Freude ſie faſt bis zur Ohnmacht überwältigt, ſo der Mißerfolg ſie gewiß getödtet hätte.“

ſinken läßt*). Nur ſo kann die Darſtellerin die ganze Rede, in der ſich Porzia für immer dem geliebten Baſſanio weiht, ganz im Sinne des Dichters wiedergeben. Sie wird zwiſchen dem Ton der Rührung, welche das Auge feuchtet, und jener Grazie des Humors, in welche ſie die erſtere, ganz der Natur Porzias gemäß, unwillkührlich untertaucht, auf- und abwogen, um zuletzt mit dem Ton voller Heiterkeit zu enden. In dieſer, wie in ſo vielen Stellen Porzias iſt es ſehr ſchwer, die richtige Farbenmiſchung zu finden, durch welche auch der verborgenſte Sinn, das geheimſte Leben Porzias an unſer Gemüth dringt. Ein wenig zu viel Sentimentalität, oder ein geringes Uebermaaß des humoriſtiſchen Accents zerſtören ſogleich die dichteriſche Schönheit ihrer Rede. Was ſonſt in dieſem Akte noch der Porzia von Lebensäußerungen geliehen iſt, hat für die Darſtellung weiter keine beſondere Schwierigkeit. Ihre rege Theilnahme an Antonios Unglück, ihr lebhaftes Erbieten, jedwede Summe für den Freund des Geliebten zu zahlen, und ſpäter der Vorſatz, Belmont zu verlaſſen, die humoriſtiſche und ſchalkhafte Darſtellung ihrer und Neriſſas beabſichtigter Verwandlung in Männertracht, wodurch wir Porzia ganz wieder in den Strom der friſcheſten Luſt einlenken ſehn, gewinnen, iſt das Bild der Porzia richtig gefaßt, in der Darſtellung leicht den entſprechenden Ausdruck; dagegen fordert ihr Erſcheinen im vierten Akt uns noch zu einigen Bemerkungen auf.

Wenn Porzia gleich in der Schilderung, welche ſie von ihrer beabſichtigten Verwandlung in männliche Tracht entwirft, ſagt, daß ſie ſprechen wolle, wie im Uebergange vom Knaben zum Manne,

---

*) Die ganze Stelle, in der ſich Porzia dem Geliebten für immer ergiebt, zeigt uns die Gluth, wie die Rührung ihrer Seele, durch den Schleier der ihr zur zweiten Natur gewordenen Munterkeit. Die Rede beginnt mit den Worten:

Ihr ſeht mich, Don Baſſanio, wo ich ſtehe,
So wie ich bin. u. ſ. f.

in einem heiſeren Diskant*), ſo wäre es doch ein arger Mißgriff der Darſtellerin, wenn ſie uns die Porzia in der Gerichtsſcene nach dieſen Worten vorführte. Der Ernſt der Situation, die geſteigerte Spannung, in welche das Gemüth verſetzt iſt, weiſen eine ſo ſcurrile Verwandlung entſchieden ab, wodurch das ganze Erſcheinen Porzias in einen nur auf das Lachen berechneten Spaß hinausliefe. Sie darf alſo mit ihrer Stimme während der Gerichtsſcene durchaus keine Veränderung vornehmen, welche die Abſicht, den weiblichen Ton zu verläugnen und gegen einen männlichen zu vertauſchen, verräth. Solch ein Verſuch kann da an der Stelle ſein, wo es ſich nur um einen leichten Scherz handelt, nimmermehr aber, wo doch jeder Zug von Poſſenhaftigkeit entfernt ſein ſoll. Das Erſcheinen der Porzia, als junger Richter, bringt an und für ſich ſchon durch den Kontraſt, der ſich darin verſinnlicht, eine ergötzliche Wirkung hervor, und übt zugleich eine von der peinlichen Erwartung befreiende Kraft aus, weil wir darin ſchon, ganz dem von uns oben nachgewieſenen Geſetze der Kompoſition unſers Werkes gemäß, eine heitere Auflöſung des auf ſeine Spitze getriebenen Gegenſatzes vorempfinden. Nur eine rohe Auffaſſung kann dieſe äſthetiſche Stimmung durch ein Anſtreben Porzias, den männlichen Ton nachzubilden und eine grobſinnliche Täuſchung zu erzielen, zerſtören und ſo das ganze Bild verzerren. Für uns, die wir wiſſen, wer unter dieſer Maske verborgen iſt, bedarf es ohnehin nicht dieſer Illuſion, für den Gerichtshof aber wäre dieſer, zwiſchen männlicher und weiblicher Stimme ſchwebende Mißton aus dem Munde des Anwalts, wie ein Hohn des Ernſtes und eine an Frechheit

*) Porzia ſagt zur Neriſſa (Akt 3, Scene 4):

Sind wir, wie junge Männer aufgeſtutzt,
Will ich der feinſte Burſch von beiden ſein,
Und meinen Degen mit mehr Anſtand tragen,
Und ſprechen, wie im Uebergang vom Knaben
Zum Mann, in einem heiſeren Diskant.

gränzende Düpirung desselben. Welche Stimmanstrengungen die Darstellerin auch vornehme, sie wird uns immer ein durch das vergebliche Streben nur lächerlich wirkendes Bild aufdringen. Genug, Porzia hat, unbesorgt um einen etwanigen Verrath unter ihrer Maske, ihren klaren, natürlichen, sonoren Ton ohne alle affektirte Gravität und Zwang der Stimme festzuhalten, und ihm nur diejenige volltönende Tiefe zu leihen, deren sie überhaupt, als Weib, fähig ist. Wir würden uns über diesen Punkt kaum so ausführlich ausgesprochen haben, wenn nicht viele, sebst bedeutende Darstellerinnen in diesen Mißgriff hineingerathen wären. Gleichwohl wird ein natürlicher Takt die Darstellerin immer wieder inkonsequent werden lassen, indem schwerlich irgend eine in der Rede Porzias von der göttlichen Gnade das ursprüngliche Streben nach der sinnlichen Illusion eines männlichen Tons wird sichtbar werden lassen, sondern, fortgerissen von der Macht des Inhalts, mit Recht sich selbst untreu werden wird. Dies ist die bündigste Kritik, welche die Darstellerin hier bewußtlos über ihre verkehrte Intention aussprechen kann.

Die Gerichtsscene selbst bietet für die Darstellung der Porzia keine besondern Schwierigkeiten dar. Nur über den Vortrag der hinreißenden Stelle von der Gnade bemerken wir, daß sie durch ihre Parrhesie leicht zu einer deklamatorischen Recitation verleiten kann. Gleichwohl verbannt sie nichts mehr als dies. Wie sie, nach unserer frühern Entwicklung, nicht ein rhetorisches Beiwerk Porzias, sondern der höchste Ausdruck ihrer Persönlichkeit ist, so muß sie auch in der Darstellung diesen Charakter gewinnen. Der hohe Schwung dieser Stelle kann hier leicht zu der der Menge vielleicht wohlgefälligeren Art der Recitation, nämlich zu einem deklamatorischen Pathos verleiten. Allerdings ist sie der Ausdruck des tiefsten Pathos, aber darum verschmäht sie grade den deklamatorischen Accent. Porzia darf für uns diese Stelle nicht etwa, als eine ausgearbeitete und präparirte Rede, gleichsam als den Eingang

zu einem glänzenden Plaidoyer ſprechen, ſie ſoll den Charakter eines unmittelbaren Erguſſes, einer durch die Größe und Bedeutung des Moments hervorgerufenen, dem tiefſten Schacht ihres Gemüths entſtrömenden Empfindung haben. Ja, Porzia muß ſich in der Rede ſelbſt tiefer und tiefer in dieſen Inhalt hineinzuleben ſcheinen. Die ganze Stelle ſoll daher den Ton der Improviſation eines ergriffenen Gemüths verrathen, dem es um nichts ſo ſehr zu thun iſt, als diejenige Ueberzeugung auch in Shylock hervorzurufen, von der es ſelbſt ſo tief durchdrungen iſt. Im Folgenden treibt Porzia, im Beſitz der Beſchwörungsformel des abſtrakten Rechts, die Spannung abſichtlich auf die höchſte Spitze, einmal, weil ſich die ganze Herzensverhärtung Shylocks herauskehren ſoll und weil die glückliche Wendung erſt auf dem Gipfel der Gefahr eintreten darf. Die neckiſchen Worte, welche Porzia der Rede Baſſanios einwirft *), nach der er für Antonios Rettung ſelbſt ſein Weib und alle Welt hingeben würde, müſſen auch von Porzia mit jenem leichten Zuge von Schalkhaftigkeit ausgeſtattet werden, der ſie als über allen dieſen Zerwürfniſſen ſchwebend und den Schlüſſel zur Löſung derſelben in Händen haltend, zeigt. Auch darf ſich in die Worte, mit welchen Porzia endlich, nach der letzten, feierlichen Beſtätigung des Scheins, den Buchſtaben durch den Buchſtaben vernichtet **), ein Zug von jener über den Gegenſätzen ſchwebenden, der vollen Wirkung ſicheren Ironie einmiſchen, der auch für die folgenden Reden ſich nicht ganz verwiſchen wird. Nach dem Ernſt der Gerichtsſcene entlaſtet ſich nun Porzia ſelbſt, wie uns von allem

*) Es ſind die Worte Porzias:

Das wüßt' Eu'r Weib gewiß Euch wenig Dank,
Wär' ſie dabei, und hört' Eu'r Anerbieten.

**) Wir meinen ihre mit den Worten beginnende Rede:

Wart' noch ein wenig, eins iſt noch zu merken.
Der Schein hier giebt Dir nicht ein Tröpfchen Blut. u. ſ. f.

Drucke, den wir aus der Schwere der vorhergehenden Scene noch nachempfinden. Sie kehrt mit vollem Segel wieder in den lustigen Strom der Schalkhaftigkeit ein, indem sie mit der anmuthigsten Heiterkeit die Fäden für die Verwicklung des folgenden Akts anlegt. Die letzte Scene des vierten Akts ist nur die Vorbereitung, gleichsam die Exposition für die ergötzliche Verwirrung des fünften Akts. Porzia hat aber hier die Aufgabe, uns aus all dieser muntern Laune und ihren schalkhaften Wendungen das beseligte Geschöpf hervorblicken zu lassen, das, sich im sichern Besitz Bassanios wissend, als Retterin des theuren Freundes, als Wohlthäterin Lorenzos, in der Fülle ihrer harmlosen Scherze nur das höchste Maaß beglückter Empfindung verbirgt, und uns daher die Seligkeit des Herzens, das Gefühl eines befriedigten, gelungenen Daseins auch durch die leichten Neckereien hindurchscheinen lassen muß.

Nerissa muß als eine Art von Konterfei Porzias gefaßt werden, nur in Allem gröber, materieller, als ihre Herrin. Was sie ist, scheint sie durch Porzias Umgang zu sein, zu der sie mit der Liebe der untergeordneten Natur zur höher Begabten hinaufblickt, die ihr in Allem Vorbild ist. Durch ihr Naturell Porzia verwandt, hat Nerissa durch den Einfluß ihrer geistreichen Gönnerin unbewußt die Farbe und Gestalt angenommen, in der wir sie uns gern als die unzertrennliche Gefährtin Porzias denken, welche nur durch ihrer Gebieterin geistigen Hauch lebt, so daß sie sogar ihr eignes Geschick gern von dem Porzias abhängig macht. So muß auch in der Darstellung Porzia, der Nerissa gegenüber, als der höhere Genius erscheinen, von dessen Hand die letztere sich gleichsam willig den Kreis ihres Denkens und Empfindens vorzeichnen läßt, in dem sie sich fröhlich bewegt. Porzia ist die schöne plastische Gestalt, das Kunstwerk, welches aus der Werkstatt der Natur und der Bildung aus einem Gusse hervorgegangen ist. Während Porzia, als die ideale Künstlerin ihrer selbst vor uns hintritt,

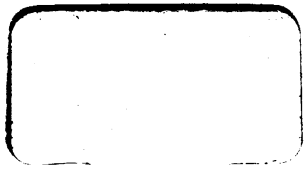
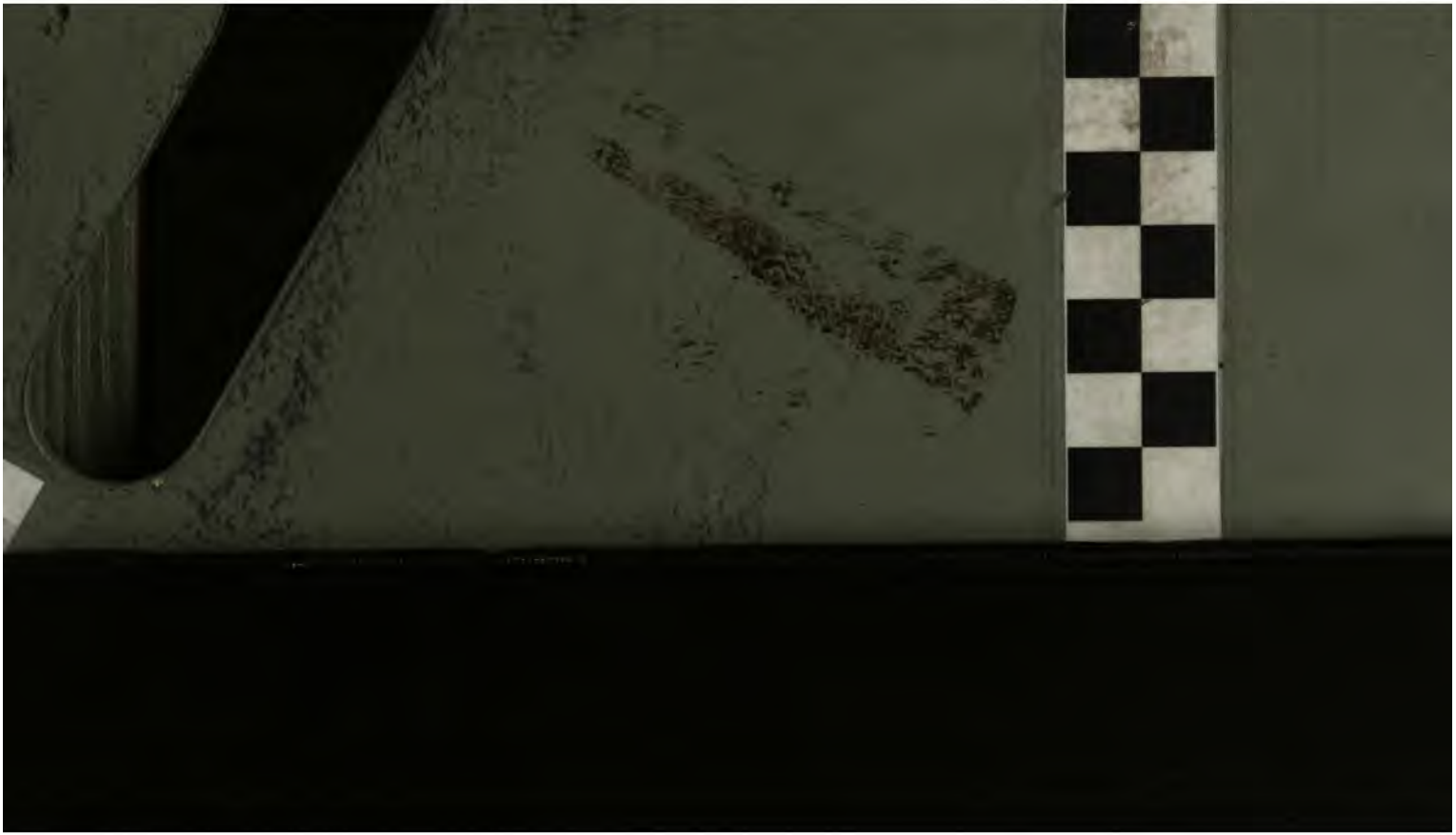
so erscheint Nerissa nur wie eine mit Lust, aber ohne den Hauch der Begeisterung gearbeitete Copie, welche uns aber auch in dieser Gestalt noch auf das Original hinweist.

Wäre Porzia nicht in unserm Werke, so könnte eine Gestalt, wie Jessika, unser ungetheiltes Interesse in Anspruch nehmen. Neben Porzia erscheint sie dagegen auch nur wie ein liebliches Naturgewächs, gegen das schöne, selbstbewußte Werk des freien Geistes. So muß sie sich auch in der Darstellung gegen Porzia abstufen. Sie selbst blickt in der schon oben von uns angeführten Stelle mit Bewunderung und Liebe zu Porzia hinauf, in der sie ein höher geartetes Wesen erblickt, das sie aus der Tiefe ihrer Empfindung herausfühlt. Die Darstellerin der Jessika hat uns dieselbe, wie der Dichter sie gedacht, in dem vollen jungfräulichen Schmelz, aber zugleich von dem Hauche orientalischer Gluth leise berührt, darzustellen. Sie, die in ihrer Hingebung an Lorenzo ganz beglückt und durch die Hand der Liebe dem Christenthume zugeführt ist, auch durch die Flucht vom Vater keinen Augenblick in ihrem Gemüthe beunruhigt wird, verträgt in diesen einfachen Zügen, in dieser vom Schmerz noch ganz unberührten Existenz durchaus keine eigentliche Individualisirung. Ein Streben nach zu individueller Färbung würde die Wirkung dieses lieblichen Bildes zerstören. In Jessika sind die Umrisse nur erst noch schwach gezeichnet, die Physiognomie ist noch nicht zu individueller Vertiefung fortgegangen. Erst die Liebe kann und wird diese kaum zu Blüthen gediehenen Knospen zur schönen Frucht erziehen. So knospenhaft soll auch Jessika vor uns stehn und, nach einer andern Seite hin, als Nerissa, die geistige Selbstständigkeit und sittliche Schönheit Porzias heben, in welcher alles den Charakter des eigenthümlichsten Lebens hat, während sich darin zugleich das ächt Menschliche in seiner reinsten und versöhnendsten Gestalt abspiegelt.

Die Darstellung des Kaufmanns von Venedig erheischt vielleicht einen noch reizbareren Sinn, eine noch zartere Empfäng-

lichkeit für die dichterischen Schönheiten, als Romeo und Julia, welches durch die hinreißende Gewalt der Leidenschaft den Zuhörer eher über kleine Fugen und Risse der Darstellung hinweghebt, während der Kaufmann von Venedig nicht nur den geschärftesten Sinn für die Darstellung aller Abstufungen, aller Schattirungen und aller Verhältnisse fordert, sondern uns auch den Ernst der Situationen und Conflikte stets von dem Duft anmuthiger Lust leise umwallt zeigen soll.

R. 17
5 3

Gedruckt bei J. Petsch.

AUG 21 1951